ИСКУССТВО

Главный редактор
Мария Аксёнова

Главный художник
Елена Дукельская

Ответственный редактор тома
Николай Майсурян

Научный редактор тома
Николай Масалин

Научные консультанты тома
Федор Зачинов
Валерий Турин

Совет директоров
Мария Аксёнова
Георгий Храмов

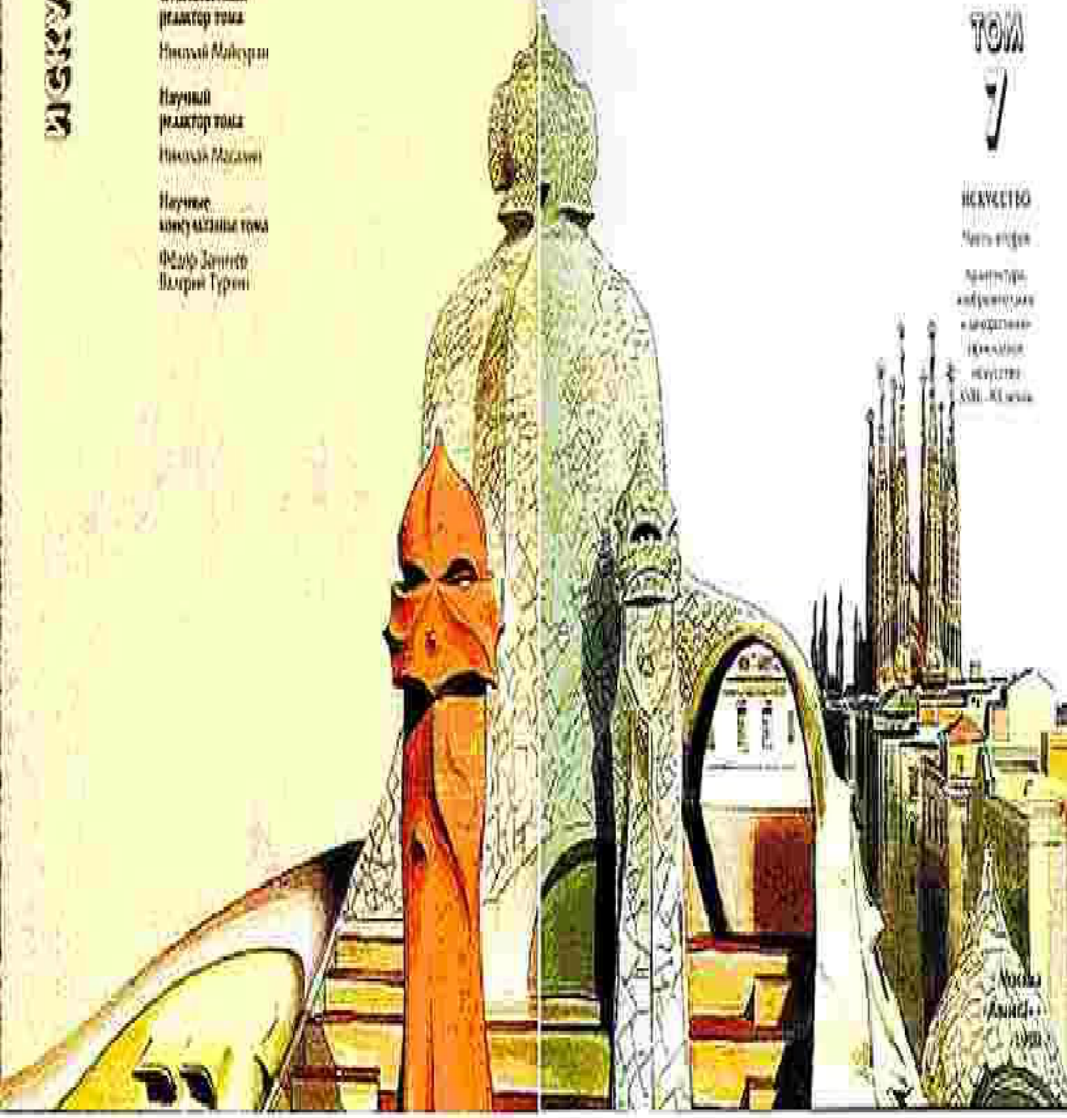
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ

ТОМ 7

ИСКУССТВО

Часть вторая

Архитектура, изобразительное и декоративное прикладное искусство XVIII–XX веков



Москва
«Аванта»
1998

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Вторая книга тома «Искусство» предлагает читателям очерк архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства с XVII века до наших дней. Она объединяет шесть разделов, посвящённых выдающимся мастерам, основным стилям и направлениям искусства стран и народов мира. Статьи, вошедшие в книгу, написаны искусствоведами Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Российского государственного гуманитарного университета и Государственной Третьяковской галереи.

Том «Искусство» рассчитан на детей среднего и старшего школьного возраста, их родителей и преподавателей, а также на всех, кто считает себя любителем искусства.

- Содержание
  - Путеводитель по книге
  - Искусство XVII века
    -
    - Искусство Италии
      -
      - Архитектура и скульптура барокко
      - Лоренцо Бернини (1598–1680)
    - Живопись
      - Болонская академия
      - Микеланджело да Караваджо (1573–1610)
    - Искусство Испании XVI–XVII веков
      -
      - Архитектура
      - Скульптура
      - Живопись
        -
        - Эль Греко (1541–1614)
        - Хусепе Рибера (1591–1652)
        - Франсиско Сурбаран (1598–1664)
        - Диего Веласкес (1599–1660)
        - Бартоломе Эстебан Мурильо (1618–1682)
    - Искусство Фландрии
      -
      - Питер Пауэл Рубенс (1577–1640)
      - Антонис ван Дейк (1599–1641)
      - Якоб Йорданс (1593–1678)

- Адриан Браувер (1605 или 1606–1638)
- Искусство Голландии
- Франс Халс (между 1581 и 1585–1666)
- Рембрандт ван Рейн (1606–1669)
- Ян Вермер и делфтская школа живописи

- Искусство Франции
  - Архитектура
  - Скульптура
  - Живопись
    - Жорж де Латур (1593–1652)
    - Жак Калло (1592 или 1593–1635)
    - Никола Пуссен и живопись классицизма

- Искусство XVIII века
  -
  - Искусство Франции
    - Архитектура
    - Архитектура рококо
      -
      - Жак Анж Габриель и архитектура неоклассицизма
      - «Говорящая архитектура»
    - Скульптура
      -
      - Жан Антуан Гудон (1741–1828)
    - Живопись
      - Антуан Ватто (1684–1721)
      - Жан Батист Симеон Шарден (1699–1779)
      - Декоративно-прикладное искусство
  - Искусство Италии
    - Архитектура позднего барокко и неоклассицизма
    - Живопись
      -
      - Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770)
      - Городской пейзаж
  - Искусство Англии XVII–XVIII веков
    - Архитектура
      -
      - Иниго Джонс (1573–1652)
      - Кристофер Рен (1632–1723)
      - Палладианство

- Архитектура неоклассицизма
- «Готическое возрождение»
- Живопись
  -
  - Уильям Хогарт (1697–1764)
  - Джошуа Рейнолдс (1723–1792)
  - Томас Гейнсборо (1727–1788)
  - Декоративно-прикладное искусство
- Искусство Германии
  -
  - Архитектура и скульптура
  - Живопись XVII–XVIII веков
- Искусство России
  - Архитектура
    -
    - Архитектура Санкт-Петербурга первой половины XVIII века
    - Архитектура Москвы первой половины XVIII века
    - Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771)
    - Архитектура Санкт-Петербурга второй половины XVIII века
    - Архитектура Москвы второй половины XVIII века
  - Скульптура
  - Живопись
    - Живопись первой половины XVIII века
    - Фёдор Рокотов (1735 или 1736–1808)
    - Дмитрий Левицкий (1735–1822)
    - Владимир Боровиковский (1757–1825)

○ Искусство первой половины XIX века
-
- Искусство Западной Европы
  - Архитектура
    -
    - Архитектура эпохи Великой Французской революции
    - Архитектура Франции эпохи Наполеона I
    - Архитектура Германии
  - Скульптура

- Антонио Канова (1757–1822)
- Бертель Торвальдсен (1768 или 1770–1844)
- Готфрид фон Шадов (1764–1850)
- Живопись Испании
  -
  - Франсиско Гойя (1746–1828)
- Живопись Франции
  -
  - Жак Луи Давид (1748–1825)
  - Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867)
  - Теодор Жерико (1791–1824)
  - Эжен Делакруа (1798–1863)
- Живопись Германии
  -
  - Филипп Отто Рунге (1777–1810)
  - Каспар Давид Фридрих (1774–1840)
  - Назарейцы
- Живопись Англии
  -
  - Уильям Блейк (1757–1827)
  - Джон Констебл (1776–1837)
  - Уильям Тёрнер (1775–1851)
- Декоративно-прикладное искусство Западной Европы
  -
  - Оформление интерьера
  - Мебель
  - Декоративная бронза
  - Фарфор
  - Часы
  - Ювелирные изделия

- Искусство России
  -
  - Архитектура и скульптура
    -
    - Андреян Захаров (1761–1811)
    - Андрей Воронихин (1759–1814)
    - Карл Росси (1775–1849)
    - Василий Стасов (1769–1848)
    - Осип Бове и архитектура Москвы
- Живопись
  -

- Орест Кипренский (1782–1836)
- Сильвестр Щедрин (1791–1830)
- Карл Брюллов (1799–1852)
- Александр Иванов (1806–1858)
- Павел Федотов (1815–1852)

○ Искусство второй половины XIX века

-
- Искусство Западной Европы
  - Архитектура и скульптура
    -
    - Огюст Роден (1840–1917)
  - Живопись Франции
    -
    - Камиль Коро (1796–1875)
    - Барбизонская школа
    - Гюстав Курбе (1819–1877)
    - Эдуард Мане (1832–1883)
    - Импрессионизм
    - Неоимпрессионизм
    - Постимпрессионизм
  - Живопись Германии
  - Живопись Англии
  - Прерафаэлиты
    -
      -
      - Джеймс Уистлер (1834–1903)
- Искусство России
  - Архитектура и скульптура
  - Живопись
    -
    - Василий Перов (1834–1882)
    - Иван Крамской (1837–1887)
    - Николай Ге (1831–1894)
    - Пейзаж передвижников
    - Василий Поленов (1844–1927)
    - Илья Репин (1844–1930)
    - Василий Суриков (1848–1916).
    - Виктор Васнецов (1848–1926)
    - Исаак Левитан (1860–1900)
- Искусство западной Европы XIX–XX веков
  -
  - Архитектура
    -
    - Антони Гауди (1852–1926)
    - Виктор Орта (1861–1947)

- Анри ван де Велде (1863–1957)
- Петер Беренс (1868–1940)
- Скульптура
  - Антуан Бурдель (1861–1929)
  - Аристид Майоль (1861–1944)
- Модерн и символизм в живописи и графике
  - Обри Бёрдсли (1872–1898)
  - Пьер Пюви де Шаванн (1824–1898)
  - Одилон Редон (1840–1916)
  - Группа «Наби»
  - Густав Климт (1862–1918)
  - Фердинанд Ходлер (1853–1918)
  - Эдвард Мунк (1863–1944)
  - Джеймс Энсор (1860–1949)

- Искусство России
  -
  - Архитектура
    - Фёдор Шехтель и архитектура Москвы
    - Архитектура Санкт-Петербурга
  - Скульптура
    -
    - Павел Трубецкой (1866–1938)
    - Анна Голубкина (1864–1927)
    - Сергей Конёнков (1874–1971)
  - Живопись
    - Михаил Нестеров (1862–1942)
    - Константин Коровин (1861–1939)
    - Валентин Серов (1865–1911)
    - Михаил Врубель (1856–1910)
    - Виктор Борисов-Мусатов (1870–1905)
    - «Мир искусства»
    - Союз русских художников
    - «Голубая роза»

- Искусство XX века
  -
  - Зарубежное искусство
    - Архитектура
      -
      - Вальтер Гропиус и «Баухауз»
      - Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969)
      - Ле Корбюзье (1887–1965)
      - Фрэнк Ллойд Райт (1869–1959)

- Архитектура второй половины XX века
- Скульптура
- Фовизм
  -
  - Анри Матисс (1869–1954)
- Экспрессионизм
  -
  - Пауль Клее (1879–1940)
- Кубизм
  -
  - Пабло Пикассо (1881–1973)
- Футуризм
- Метафизическая живопись
  -
  - Пит Мондриан и неопластицизм
- Дадаизм
- Сюрреализм
  -
  - Сальвадор Дали (1904–1989)
  - Хоан Миро (1893–1983)
- Абстрактный экспрессионизм
- Поп-арт
- Гиперреализм
- Концептуализм

- Искусство России
  -
  - Архитектура
  - Скульптура
  - Живопись
    - Кузьма Петров-Водкин (1878–1939)
    - «Бубновый валет»
    - «Ослиный хвост»
    - Марк Шагал (1887–1985)
    - Василий Кандинский (1866–1944)
    - Павел Филонов (1883–1941)
    - Казимир Малевич (1878–1935)
    - Владимир Татлин (1885–1953)
  - Художественные объединения и искусство 20-30-х годов

- Искусство второй половины XX века
- Приложение
  - Искусство доколумбовой Америки
- Словарь терминов

- Указатель имён
- Содержание (авторы статей)
- Советуем прочитать

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40

- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84

- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128

- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172

- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202

Содержание

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ДЛЯ ДЕТЕЙ

ИСКУССТВО

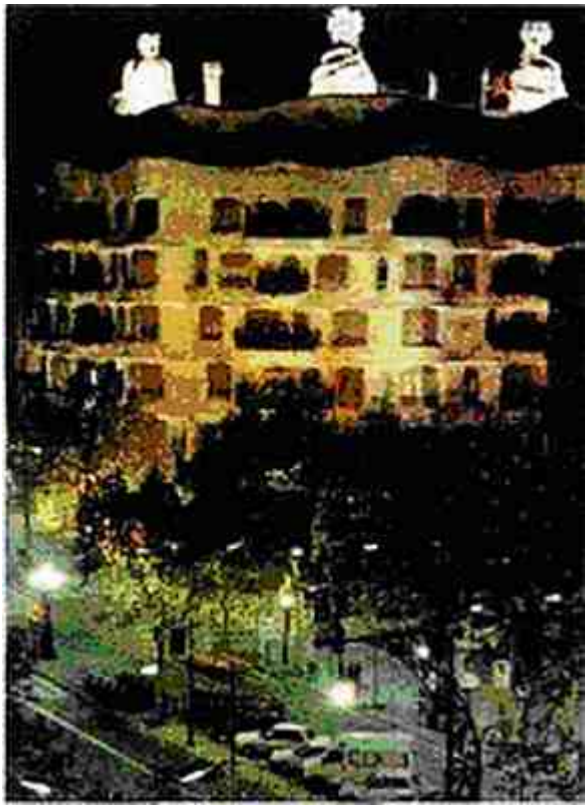
М. Д. Аксёнова
Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII–XX веков

Путеводитель по книге

Вторая часть тома «Искусство» рассказывает о развитии архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства стран и народов мира начиная с XVII в. и до настоящего времени. Истории искусства XVII в., XVIII в., первой половины XIX в., второй половины XIX в., рубежа XIX–XX столетий и XX в. посвящены самостоятельные разделы. Их предваряют вводные статьи, в которых говорится о том, чем примечательна каждая эпоха, как исторические события влияли на жизнь людей, что за идеи владели умами, какие изменения происходили в культуре.

Первые четыре раздела делятся на главы по странам, в искусстве которых в те эпохи были созданы наиболее яркие и значительные произведения. На рубеже XIX–XX столетий искусство, перешагнув границы государств, стало интернациональным, поэтому содержание двух последних разделов отражает художественную жизнь в целом. Здесь представлены статьи о выдающихся мастерах, стилях и направлениях. Искусству России уделено особое внимание и отведены самостоятельные главы во всех разделах, кроме «Искусства XVII века», так как этот период отечественной истории и культуры относят к Средневековью (см. статью «Древнерусское искусство» в томе «Искусство», часть 1, «Энциклопедии для детей»).

Чтобы легче понять смысл текста, на поля вынесены краткие комментарии к специальным терминам, именам исторических лиц и мифологических персонажей, малоизвестным географическим названиям. Подробно все необходимые искусствоведческие термины поясняются в Словаре терминов. Найти в книге сведения о каком-либо художнике, архитекторе или скульпторе можно с помощью Указателя имён, где помимо ссылок на соответствующие страницы приведены годы жизни и названия тех произведений, которые представлены в иллюстрациях. Для тех, кто хотел бы расширить свои познания в искусстве, приводится список рекомендуемой литературы «Советуем прочитать». Все справочные материалы помещены в конце книги.



Антони Гауди. Дом Мила. 1906–1910 гг. Барселона.

Искусство XVII века

XVII в. знания европейцев о мире значительно расширились. Великие географические открытия предшествующих столетий: открытие Америки (1492 г.), первое кругосветное путешествие (1519–1522 гг.); новые научно-философские представления — о том, что Земля вращается вокруг Солнца, о бесконечности Вселенной — показали, как огромен и сложен мир.

В политической жизни Европы в XVII в. тоже произошли существенные изменения. Во Франции утвердилась абсолютная монархия, тогда как в Англии в результате буржуазной революции 1640–1660 гг. была провозглашена парламентская республика. Феодальная Испания в это время переживала экономический застой, от которого не уберегли даже доходы от огромных владений в Америке, а маленькая буржуазная Голландия выдвинулась в число наиболее развитых стран. В Центральной Европе складывалась обширная многонациональная держава — будущая Австрийская империя. Германия же и основная часть Италии оставались раздробленными на множество мелких, постоянно враждовавших государств. К началу XVII в.

Европа оказалась поделённой на две части: протестантскую[1] и католическую. Это усложнило политические и культурные взаимоотношения между государствами.

Искусство XVII в. развивалось в тесной связи с идеями и традициями эпохи Возрождения (см. статью «Искусство Возрождения в Италии» тома «Искусство», часть 1, «Энциклопедии для детей»). Художники вновь обратились к античности (истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима). Однако если мастера Возрождения ощущали себя прямыми преемниками и продолжателями античных традиций, то в XVII в. древняя культура превратилась в недосягаемый идеал, приобщение к которому только сильнее показывало несовершенство современной жизни. Кроме того, в отличие от «универсальных гениев» Возрождения многие мастера XVII столетия сознательно замыкались в рамках одного жанра.

Итальянское искусство в XVII в. уже не было единственным и безоговорочным авторитетом. В ряде европейских стран возникли самобытные национальные художественные школы, нисколько не уступавшие итальянской. Но всё же некоторые важные принципы были общими для всех. Один из них — *синтез искусств,* т. е. создание единого произведения выразительными средствами разных видов искусств. В дворцовых или храмовых ансамблях гармонично сочетались архитектура, живопись и декоративное убранство.

Ещё в эпоху Возрождения начали проектировать города по регулярному (правильному) плану. В XVII в. градостроители в крупнейших европейских столицах (прежде всего в Риме и Париже) стали связывать площади и ведущие к ним хаотично застроенные средневековые улицы в единое целое.

В XVII столетии в Европе сложилось два новых стиля — барокко и классицизм, которые охватили все виды художественного творчества: литературу, музыку, театр, архитектуру и изобразительное искусство.

Западная Европа
в XVII веке
СЕВЕРНЫЙ
ЛЕДОВИТЫЙ
ОКЕАН
СЕВЕРНОЕ
МОРЕ
АТЛАНТИЧЕСКИЙ ОКЕАН
Бискайский
залив
Марсель
Балгарские о-ва
о. Корсика
о. Сардиния
СРЕДИЗЕМНОЕ МОРЕ

Искусство Италии

На развитие итальянского искусства с середины XVI до конца XVII в. оказывала воздействие Контрреформация — движение в католическом богословии, политике и культуре, направленное против Реформации. Главным оружием Контрреформации стала инквизиция — не подчинявшиеся светским властям церковные суды, призванные бороться с инакомыслием. Однако, наблюдая распространение протестантизма в Европе, наиболее дальновидные деятели Церкви призывали защищать позиции католицизма, не преследуя протестантов, а создавая новую систему духовного воспитания человека. В 1555 г. Папа Римский Павел IV объявил, что основные догматы (положения) христианства человеческое сознание способно воспринять только через мистическое (сверхъестественное) озарение, которое Бог дарует далеко не каждому. Человек должен покаяться в грехах, привести душу в полное подчинение воле Божьей и тем самым приблизиться к познанию истины и воссоединению с Богом.

Эти религиозные идеи легли в основу стиля *барокко,* сложившегося в Италии в 80-х гг. XVI в., и определили основные его черты. Эмоциональная выразительность, масштабность и насыщенность движением, сложность композиционных решений — всё это призвано было создать у зрителя особый духовный настрой. Само название стиля *(итал.* barocco — «странный», «причудливый») появилось значительно позже и совершенно не отражает его глубинного смысла.

Архитектура и скульптура барокко

Наиболее характерные черты итальянской архитектуры XVII в. воплотились в памятниках Рима. Именно здесь ярче всего проявилась главная особенность барокко — стремление к созданию ансамбля. Этот стиль соединил постройки разных эпох в архитектурное целое. В римской архитектуре барокко появились новые типы храма, городской площади и дворцового ансамбля.

Первым образцом стиля барокко можно считать церковь Иль-Джезу, возведённую к 1575 г. архитекторами Джакомо Бароцци да Виньола (1507–1573) и Джакомо делла Порта (около 1537–1602) для монашеского ордена иезуитов. Автор основной части проекта Виньола обратился к форме купольной базилики[2]. Центральный неф церкви здесь короче и шире, чем в предшествующих постройках подобного типа, а вместо боковых нефов с двух сторон располагаются капеллы (часовни).

Очень торжественно выглядит интерьер храма, оформленный мощными колоннами и пилястрами[3], многочисленными скульптурными украшениями. Обилие деталей притягивает к себе внимание вошедшего в церковь, как бы намеренно затрудняя движение к области купола, где его ждёт пространственный прорыв вверх. Всё это напоминает духовный путь человека к общению с Богом — через преодоление страстей и пороков.

Интересна композиция фасада Иль-Джезу, выполненного Джакомо делла Порта. Мастер разделил огромную плоскость стены на два горизонтальных яруса, оформив каждый из них ордером[4]. Более узкий верхний ярус обрамлён по краям спиралевидными деталями — волютами *(итал.* voluta — «завиток») и словно перетекает вниз. Это придаёт фасаду сложный и выразительный облик. Впоследствии такое оформление стало типичным для многих соборов и церквей в стиле барокко (позднее появился даже термин «иезуитский стиль», относящийся к этим постройкам).

Огромный вклад в создание церковной архитектуры барокко внесли три мастера: Карло Мадерна, Франческо Борромини и Лоренцо Бернини.

Главным делом жизни Карло Мадерны (1556–1629) была перестройка собора Святого Петра (1607–1617 гг.). К основному зданию, возведённому в эпоху Возрождения Микеланджело, он прибавил с западной стороны большой притвор, превратив весь собор из центрического в вытянутый базиликальный. Помещение храма обрело стремительное движение к подкупольному пространству, где находится могила Святого Петра.

Франческо Борромини (1599–1667), ученик Мадерны, построил в своей жизни не очень много. В Риме он возвёл церкви Сант-Аньезе на площади Навона (1653–1661 гг.), Сант-Иво во дворе Римского университета (1642–1660 гг.) и Сан-Карло алле Куатро Фонтане (1634–1667 гг.).

Для церкви Сан-Карло был отведён маленький и очень неудобный участок на перекрёстке двух улиц. Возможно, поэтому Борромини сделал храм очень небольшим, что необычно для построек барокко. По углам расположены четыре скульптурные группы с фонтанами, отсюда и название церкви. Овальное в плане здание перекрыто куполом. Фасад по традиции делится на два яруса, оформленных ордером. Стена верхнего яруса то прогибается, то слегка выступает вперёд, и её (Движению вторит изогнутая линия перекрытия. Кажется, что плотная, тяжёлая масса камня постоянно меняется прямо на глазах — это любимый мастерами барокко мотив преображения материи. В интерьере храма чистый белый цвет делает все детали светоносными и

легкими. Здесь всё располагает к сокровенному общению человека с Богом.

В XVII столетии в Италии возводилось много дворцовых ансамблей. Мастера барокко стремились соединить в них черты городских и загородных построек. Яркий образец такого подхода — палаццо (дворец) Барберини (1625–1663 гг.).

Джакомо Бароции да Виньола, Джакомо делла Порта. Церковь Иль-Джезу. 1575 г. Рим.

Карло Мадерна. Собор Святого Петра. Фасад. 1607–1617 гг.

Франческо Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро

Фонтане. 1634–1667 гг. Рим.

Франческо Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане. Интерьер. 1634–1667 гг. Рим.

Его строительство начал Мадерна и завершили Борромини и Бернини. Со стороны входа здесь впервые появился парадный двор, форму которого определил фасад с сильно выступающими боковыми крыльями. Двор объединял здание с городским ансамблем. С противоположной стороны раскинулся парк. Таким образом, дворец связан с городом и в то же время образует в нём некий особый мир, сочетающий в себе архитектуру и живую природу.

Лоренцо Бернини (1598–1680)

Трудно найти мастера, обладавшего столь мощным дарованием, как Лоренцо Бернини. Подобно великим творцам эпохи Возрождения, он в равной степени проявил себя и в

скульптуре, и в архитектуре.

Бернини родился в Неаполе в семье художника и скульптора. В двадцать пять лет он был уже знаменит и с этого времени работал главным образом в Риме.

Первой зрелой скульптурной работой Бернини стал «Давид» (1623 г.). Согласно Библии, юноша-пастух Давид (будущий царь Иудеи) победил в поединке великана Голиафа, сильнейшего воина армии филистимлян — народа, воевавшего с иудеями. В эпоху Возрождения Микеланджело и Донателло создали скульптурные образы этого библейского героя, которые считались идеальными. В отличие от своих предшественников Бернини показал сам поединок Давида с Голиафом, а не подготовку к нему и не его финал. Давид резкоразворачивается, чтобы метнуть камень из пращи[5] в голову противника. Ноги широко расставлены, лицо отражает мрачный азарт битвы: брови сдвинуты, нервно закушена нижняя губа, на лбу пролегли глубокие складки. Бернини превратил своего Давида в некий символ Божественного правосудия.

Карло Мадерна, Франческо Борромини, Лоренцо Бернини. Палаццо Барберини. 1625–1663 гг. Рим.

В произведениях Лоренцо Бернини много черт, неизвестных эпохе Возрождения. Скульптор показывал не состояние героев, а действие, из которого выхвачено краткое мгновение. Силуэты фигур усложнились. В XVI столетии Микеланджело стремился

сохранить природную фактуру мрамора, порой оставлял большие участки необработанными. Бернини шлифовал камень, заставляя его играть множеством бликов. Он передавал тончайшие нюансы: фактуру ткани, блеск глаз, чувственное обаяние человеческого тела.

Главная тема в творчестве Бернини — размышления о жизни и чувствах человека, вот почему его так сильно привлекал жанр скульптурного портрета. Прежде чем начать работать, мастер долго наблюдал за моделью и делал большое число зарисовок. Следя за поведением героев в различных ситуациях, он пытался поймать момент, когда сущность их характеров и внутренний мир открывались наиболее ярко. Это «остановленное мгновение» он запечатлевал в камне.

Лоренцо Бернини. Давид. 1623 г. Галерея Боргезе, Рим.

Площадь Святого Петра

Лоренцо Бернини выполнял работы для собора Святого Петра с 1624 г. до конца жизни. Он создал монументальные статуи святых и папские надгробия, возвёл кафедру в главном алтаре и киворий

(надстройку) над могилой Святого Петра — удивительный пример единства скульптуры и архитектуры. Но самое замечательное творение мастера — площадь перед собором (1657–1663 гг.).

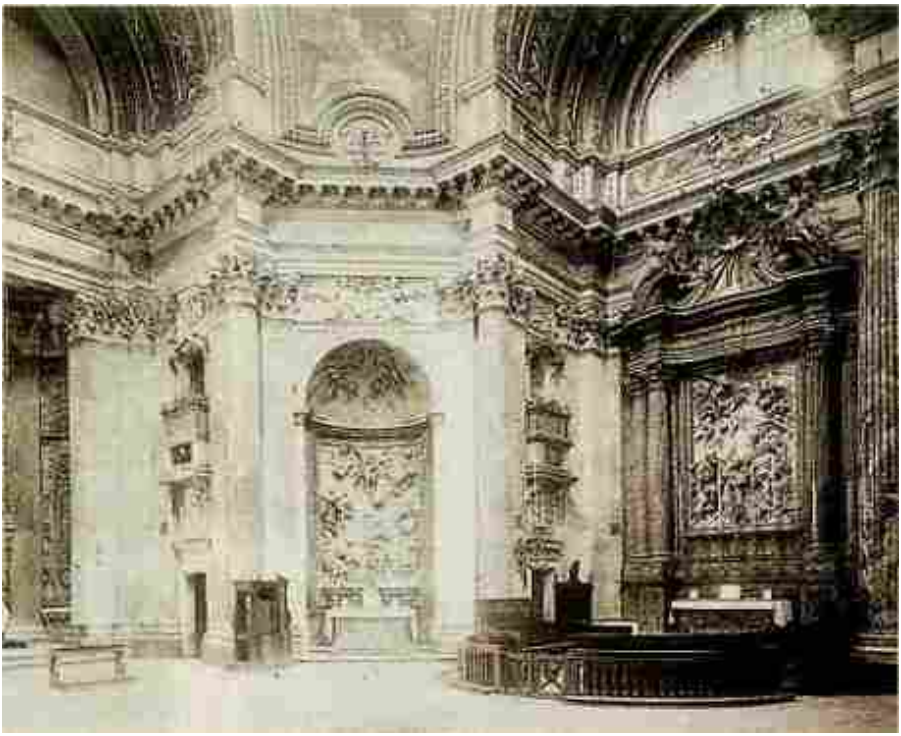
Площадь нередко становилась местом папских богослужений. Именно здесь, перед главным собором католического мира, огромное число паломников, говорящих на разных языках, должны были почувствовать своё духовное единство.

Аля воплощения этих идей Бернини нашёл замечательное решение. Пространство перед храмом превратилось в ансамбль из двух площадей: первая, в форме трапеции, обрамлена галереями, отходящими от собора; вторая имеет форму овала, обращена к городу и оформлена двумя колоннадами. В симметричных точках этого овала расположены фонтаны, а между ними — обелиск, который позволяет ориентироваться на огромной площади. Общие очертания ансамбля имеют скрытое сходство с ключом, напоминая об известных словах Христа, обращённых к апостолу Петру: «И дам тебе ключи Царства Небесного». Характерный для барокко эффект «затягивания» в глубину архитектурного пространства чувствуется здесь с особенной силой. Колоннады, как огромные руки, охватывают человека и увлекают к собору. Его фасад естественно и гармонично сочетается с площадью.

Лоренцо Бернини. Площадь Святого Петра. 1657–1663 гг. Рим.

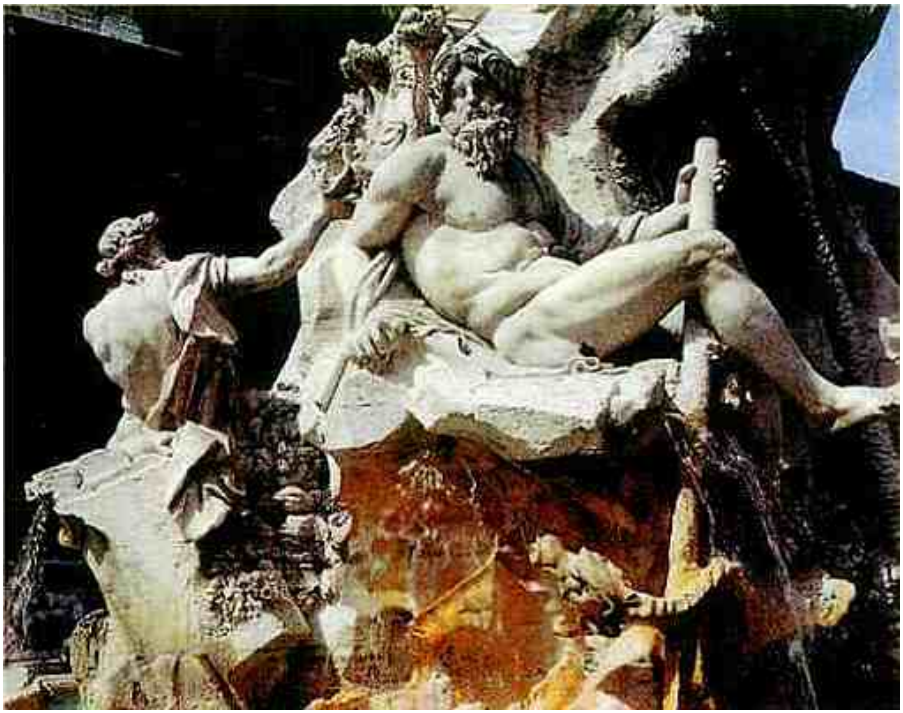
Фасад церкви Сант-Аньезе эффектно сочетается со знаменитым фонтаном «Четыре реки». Своё название фонтан получил из-за скульптур, которые символизируют реки четырёх частей света — Дунай (Европа), Ганг (Азия), Нил (Африка) и Ла Плату (Америка).

Франческо Борромини. Церковь Сант-Аньезе. 1653–1661 гг. Рим.



Франческо Борромини. Церковь Сант-Аньезе. Интерьер. 1653–1661 гг. Рим.

Лоренцо Бернини. Фонтан «Четыре реки». 1648–1651 гг. Рим.



Лоренцо Бернини. Фонтан «Четыре реки». Фрагмент. 1648–1651 гг. Рим.

Невозможно забыть пытливое и властное выражение лица, живо переданное в портрете кардинала Шипионе Боргезе, выполненном около 1632 г. Полон глубокого обаяния образ возлюбленной скульптора Констанции Буонарелли (около 1635 г.). Бернини изобразил её очень интимно, с растрепавшимися волосами, без украшений. Но именно это позволяет почувствовать силу темперамента, энергию и душевную открытость модели. Скульптор стремился представить своих героев в минуты глубокого эмоционального подъёма, который он виртуозно передавал через жесты, неожиданные ракурсы, выражение лица, гибкую и подвижную мимику.

Уже зрелым мастером Бернини создал одну из лучших своих композиций — «Экстаз Святой Терезы» (1645–1652 гг.) для алтаря капеллы семейства Корнаро в римском храме Санта-Мария делла Виттория. Святая Тереза Авильская жила в Испании в XVI в., занималась богословием, реформировала монашеский орден кармелиток. Бернини изобразил мистическое видение, описанное в её духовном сочинении: «Я видела ангела в телесном обличье по левую руку от меня. Он был мал ростом и очень красив. Я

видела в его руках длинную золотую стрелу, на острие которой словно бы горел огонь. И затем показалось мне, что этой стрелой он несколько раз пронзил моё сердце и проник до самых моих внутренностей, а когда он извлёк стрелу, показалось мне, что он взял с нею моё сердце, и он оставил меня воспламенённой великой любовью к Богу». Беломраморную группу — Святую Терезу и ангела — мастер поместил среди колоннады из цветного мрамора, а фоном стали позолоченные лучи, символизирующие Божественный свет. В многоцветном окружении скульптура кажется пронизанной этим светом насквозь. Святая Тереза погружена в состояние духовного озарения, внешне похожее на смерть: голова запрокинута, глаза закрыты. Её фигура почти не угадывается за крупными, выразительно вылепленными складками одежды; кажется, что в их волнах рождаются новое тело и новая душа, а за внешней мертвенной неподвижностью скрывается гигантское движение духа.

Лоренцо Бернини. Портрет кардинала Шипионе Боргезе. Фрагмент. Около 1632 г. Галерея Боргезе, Рим.

Лоренцо Бернини. Похищение Прозерпины. 1621–1622 гг. Галерея Боргезе, Рим.

Скульптурная группа на тему из древнеримской мифологии построена на противопоставлении двух образов — могучего бога подземного мира Плутона и нежной, изящной Прозерпины (дочери богини плодородия Цереры), которую Плутон похитил, чтобы сделать своей женой. Фигура Прозерпины уменьшена в размерах, и этим ещё сильнее подчёркнута тщетность её сопротивления.

Бернини всю жизнь сопутствовали признание и успех. Круг его заказчиков составляли папы, кардиналы и высшая римская аристократия. Творчество Бернини во многом определило пути развития всей европейской культуры XVII в. В лучших его работах виден настоящий мастер, вошедший в искусство со своей темой

— темой духовного преображения человека.

Лоренцо Бернини. Аполлон и Дафна. 1622–1624 гг. Галерея Боргезе, Рим.

В основу композиции положен сюжет из произведения древнеримского поэта Овидия «Метаморфозы»: бог Аполлон преследует нимфу по имени Дафна, которая стремилась соблюсти целомудрие. В момент, когда Аполлон уже почти настиг свою жертву, произошло чудо: бога превратили Дафну в лавровое дерево.

Лоренцо Бернини. Экстаз Святой Терезы. 1645–1652 гг. Капелла Корнаро церкви Санта-Мария делла Виттория, Рим.

Живопись

Болонская академия

Болонский академизм — направление, возникшее в конце XVI в. и занявшее в XVII столетии значительное место в итальянской живописи. Отношение к его представителям менялось с течением времени. Современники считали академистов выдающимися мастерами, однако спустя столетие их совсем забыли, а в XIX в. обвинили в подражании слабым сторонам живописи Возрождения.

«Академия вступивших на правильный путь» — так называлась небольшая частная мастерская, созданная в Болонье в 1585 г. художниками двоюродными братьями Лодовико (1555–1619), Агостино (1557–1602) и Аннибале (1560–1609) Карраччи. Они хотели воспитать мастеров, которые имели бы истинное представление о красоте и были способны возродить искусство живописи, по их мнению пришедшее в упадок.

Такая точка зрения имела под собой серьёзные основания. Во второй половине XVI в. большое влияние на живописцев оказывали теоретики маньеризма — направления, возникшего в искусстве Италии ещё в 20-30-е гг. Они утверждали, что нет и не может быть художественных идеалов, общих для всех. Художник создаёт свои произведения на основе Божественного вдохновения, по природе своей стихийного, непредсказуемого и не ограниченного ремесленными правилами. Краски не могут передать всей полноты и тонкости замысла, вложенного Богом в душу художника, и поэтому нельзя судить о ценности картины по её техническому исполнению. Обучение мастерству не считалось столь уж важным делом.

Академия противостояла этим взглядам. Есть вечный идеал красоты, заявляли братья Карраччи, он воплощён в искусстве античности, Возрождения, и прежде всего в творчестве Рафаэля. В академии основное внимание уделялось постоянным упражнениям в техническом мастерстве. Его уровень зависел, по мнению братьев Карраччи, не только от ловкости кисти, но и от образования и остроты интеллекта, поэтому в их программе появились теоретические курсы: история, мифология и анатомия.

Одна из первых работ болонских академистов — выполненные Аннибале и Агостино Карраччи и несколькими учениками в 1597–1604 гг. фрески на сюжеты «Метаморфоз» Овидия в палаццо Фарнезе в Риме. В их оформлении чувствуется

сильное влияние монументальной живописи Микеланджело. Однако в отличие от него у братьев Карраччи на первом месте стоит абстрактная красота живописи — правильность рисунка, уравновешенность цветовых пятен, ясная композиция. Совершенство формы занимало их гораздо больше, чем содержание.

Аннибале Карраччи, Агостино Карраччи. Триумф Вакха и Ариадны. 1597–1604 гг. Палаццо Фарнезе, Рим.

Среди первого поколения выпускников академии особой популярностью пользовались Гвидо Рени (1575–1642), Доменикино (настоящее имя Доменико Цампьери, 1581–1641) и Гверчино (настоящее имя Франческо Барбьери, 1591–1666). Работы этих живописцев отличает высокий уровень техники, но в то же время эмоциональная холодность, поверхностное прочтение сюжетов. И тем не менее у каждого из них есть интересные черты.

Так, в картине Доменикино «Последнее причащение Святого Иеронима» (1614 г.) очень выразительный пейзаж притягивает зрителя гораздо больше, чем основное действие, напыщенное и перегруженное деталями.

«Аврора» (1621–1623 гг.), плафон[6] Гверчино в римской

вилле Людовизи, поражает зрителя захватывающей энергией, с которой движутся богиня утренней зари на колеснице и другие персонажи. Интересны рисунки Гверчино, выполненные, как правило, пером с лёгкой размывкой кистью. В этих композициях виртуозность техники стала уже не ремеслом, а высоким искусством.

Гверчино. Аврора. 1621–1623 гг. Вилла Людовизи. Рим.

Особое место среди академистов занимает Сальватор Роза (1615–1673). Его пейзажи не имеют ничего общего с прекрасной античностью. Обычно это изображения глухих лесных чащ, одиноких скал, пустынных равнин с заброшенными руинами. Здесь непременно присутствуют люди: солдаты, бродяги, особенно часто разбойники (в Италии XVII в. банды разбойников порой держали в страхе города и целые провинции). Разбойник в произведениях Розы символизирует присутствие в природе некоей мрачной, стихийной силы. Влияние академических традиций сказывается в ясной, упорядоченной композиции, в стремлении «облагородить» и «подправить» натуру.

При всей своей противоречивости болонские академисты

сыграли в развитии живописи очень важную роль. Принципы обучения художника, разработанные братьями Карраччи, легли в основу академической системы образования, существующей до сих пор.

Сальватор Роза. Мужской портрет (Портрет бандита). 40-е гг. XVII в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург.

Монументальная живопись барокко

Традиции монументальной живописи барокко сложились к 30-м гг. XVII в. Росписи в куполах и на сводах храмов и дворцов должны были стать образом тех мистических видений, которые даются человеку в момент Божественного озарения. Сюжеты плафонов разрабатывали в разных вариантах две темы: торжество Божественной справедливости и прославление на

небесах Христа, Богоматери и святых.

У истоков монументальной живописи барокко стоит художник из Пармы Джованни Ланфранко (1582–1647). На выполненной им купольной фреске римского храма Сант-Андреа делла Балле «Вознесение Богоматери» (1625–1627 гг.) фигуры Богоматери, святых и ангелов изображены в сложных ракурсах и кажутся стремительно летящими вверх — в небесную высь.

Идеи Ланфранко получили продолжение в творчестве Пьетро Берреттини да Кортоны (1596–1669). Композиция «Аллегория[7] Божественного провидения» (1633–1639 гг.) из палаццо Барберини в Риме впечатляет своими размерами и обилием персонажей. Множество фигур, устремлённых в разные стороны, создают иллюзию бесконечно расширяющегося пространства.

Пьетро да Кортона. Аллегория Божественного провидения. 1633–1639 гг. Палаццо Барберини, Рим. Бачи́нча.

Триумф имени Иисуса. 70-е — начало 80-Х гг. XVII в. Церковь Иль-Джезу, Рим.

Андреа Поццо. Святой Игнатий Лойола в раю. 1691–1694 гг. Церковь Сант-Иньяцио, Рим.

Во второй половине XVII в. плафонная живопись барокко достигла расцвета. В это время появились лучшие произведения художника Джованни Баггиста Гаулли (1639–1709), по прозвищу Бачичча. Очень выразителен плафон римского храма Иль-Джезу «Триумф имени Иисуса» (70-е — начало 80-х гг. XVII в.). На нём изображены не только возносящиеся в рай праведники, но и низвергающиеся в ад грешники. Фигуры грешников художник смело разместил за пределами свода: кажется, что они падают вниз — в реальное пространство. Границы между стенами и сводом стираются, и все присутствующие вовлекаются в некое мистическое действо. Самая замечательная деталь росписи — это свет, исходящий от монограммы

(сплетённых в вензель начальных букв имени) Иисуса Христа. Все краски словно переливаются в этих лучах, рождая атмосферу тонкой художественной игры, сочетающей свет реальный и свет изображённый.

Характерный приём живописи барокко — «прорыв» в заоблачную высь — мастерски применил художник Андреа Поццо (1642–1709) в лучшей своей фреске «Святой Игнатий Лойола в раю» (1691–1694 гг.) церкви Сант-Иньяцио в Риме. Картину небесного торжества святых обрамляет изображение архитектурных деталей, которые продолжают реальную архитектуру храма. Благодаря этому сцена кажется вознесённой на головокружительную высоту. Поццо изобрёл множество новых ракурсов — в огромной композиции очень мало повторяющихся поз и разворотов.

Последним известным представителем монументальной живописи барокко стал Лука Джордано (1632–1705). Современники называли его «быстрым Лукой», потому что огромные росписи он выполнял в удивительно короткие сроки. Из всех мастеров он наименее интересен: в его произведениях механически смешиваются разные стили без какого бы то ни было серьёзного осмысления. Однако именно Лука Джордано, работавший во многих городах, способствовал распространению стиля барокко за пределами Рима.

Барокко 1 — Шкаф. Конец XVII в. Германия; 2 — Стул. XVII в. Испания; 3 — Атлант в Цвингере. 1711–1722 гг. Дрезден; 4 — Сосуд в виде льва. Первая половина XVII в. Аугсбург; 5 — Дверной замок; 6 — Ключ.

Бернардо Строцци. Лютнист. 1640 г. Художественно-исторический музей, Вена.

Бернардо Строцци (1581–1644) учился живописи в Генуе, но последние годы жизни работал в Венеции, зарекомендовав себя талантливым портретистом. Очень любопытны портреты актёров и музыкантов, чьих имён мастер, как правило, не указывал. Вероятно, в его сознании эти персонажи были как бы выхваченной на мгновение частью жанровых сцен. За непритязательной, простоватой внешностью угадываются сильные характеры и умение тонко чувствовать, картины написаны энергичными широкими мазками, которые заставляют ощутить непростой эмоциональный мир

героев.

Доменико Фетти. Притча о потерянной драхме. Фрагмент. 1622 г. Картинная галерея, Дрезден.

Доменико Фетти (1589–1623), придворный живописец герцога Мантуанского, справедливо заслужил славу замечательного колориста. В серии небольших по размеру композиций на сюжеты евангельских притч (1622 г.) он представил каждую из них как интимную жанровую сцену. Сюжет картины «Притча о потерянной драхме» основан на высказывании Иисуса Христа: «Какая женщина, имеющая десять драхм, если потеряет одну драхму, не зажжёт свечи и не станет мести комнату и искать тщательно, пока не найдёт?». С помощью этого сравнения Христос хотел показать, как Он заботится о каждой заблудшей душе. Художник дал Его словам буквальное толкование, изобразив женщину в маленькой тёмной комнате. Держа в руке свечу, она низко наклонилась в поисках монеты. Пламя свечи освещает бедную обстановку и создаёт удивительное настроение тепла и покоя. Простой зритель того времени видел

образ, близкий его повседневной жизни. И быт с утомительными заботами и бедностью словно наполнялся незримым присутствием Бога.

Микеланджело да Караваджо (1573–1610)

Судьба Микеланджело да Караваджо (настоящая фамилия Меризи) сложилась трагически. Одарённый мастер, он вёл странную, неустроенную жизнь, был очень неуравновешенным человеком, нередко дрался на дуэли. Одна из дуэлей закончилась смертью противника. Четыре последних года Караваджо провёл в скитаниях, скрываясь из-за обвинения в убийстве, и умер в полной нищете. Его картины вызывали к себе сложное отношение современников: восторги сочетались с яростными нападками.

Караваджо — уроженец Ломбардии, провинции на севере Италии. В конце XVI в. здесь развивались традиции яркой и эмоционально выразительной венецианской живописи, а также маньеризма с его стремлением к творческой свободе. Всё это, несомненно, оказало влияние на формирование мастера.

Около 1590 г. Караваджо приехал в Рим, где пробыл до 1606 г. В мастер ской модного тогда художника Чезари д'Арпино он выполнял натюрморты на его монументальных полотнах.

На картине молодого мастера «Вакх[8] с чашей в руках» (около 1593 г.) античный персонаж, любимый живописцами Возрождения, предстаёт в непривычном виде. Художник делает его нарочито неприятным, тщательно прописывает отталкивающие детали, например густой слой грязи под ногтями. В произведениях Караваджо Вакх олицетворяет слабого и грешного человека.

После ухода из мастерской д'Арпино круг тем Караваджо значительно расширился. Всё больший интерес вызывали у него библейские сюжеты. Художник трактовал их очень необычно, дерзко шёл наперекор сложившимся представлениям. Например, Юдифь, молодая иудейка, которая обезглавила ассирийского полководца Олоферна и таким образом спасла свой город от порабощения, в эпоху Возрождения всегда изображалась как героиня, совершившая подвиг. На картине «Юдифь и Олоферн» (1599 г.) Караваджо впервые сосредоточил внимание на самом убийстве и показал суровую и страшную сторону события.

В композициях на евангельские сюжеты — «Уверение Фомы» (вторая половина 90-х гг. XVI в.) и «Ужин в Эммаусе» (1599 г.) — встречи апостолов с воскресшим Христом представлены как незатейливые бытовые сцены. Но система живописных приёмов придаёт им совсем иной смысл. Резкий поток света выхватывает

персонажей из тёмного пространства. Источник света в композициях не показан: очевидно, художник имел в виду не реальное освещение, а Божественный свет, который озаряет учеников и подчёркивает их удивление, беззащитность и глубокую внутреннюю растерянность перед тайной общения с Богом.

Микеланджело да Караваджо. Корзина с фруктами. 1596 г. Пинакотека Амброзиана, Милан.

Микеланджело да Караваджо. Вакх с чашей в руках. Около 1593 г. Галерея Уффици, Флоренция.

У героев Караваджо часто грубоватый внешний облик, порой они неприятны и даже уродливы. Но натурализм живописного языка — это лишь способ передать духовную слабость человека перед лицом Бога. Художник словно спорил с мастерами эпохи Возрождения, стремившимися через общение с Богом показать

силу и красоту человеческого духа.

Микеланджело да Караваджо. Ужин в Эммаусе. 1599 г. Национальная галерея, Лондон.

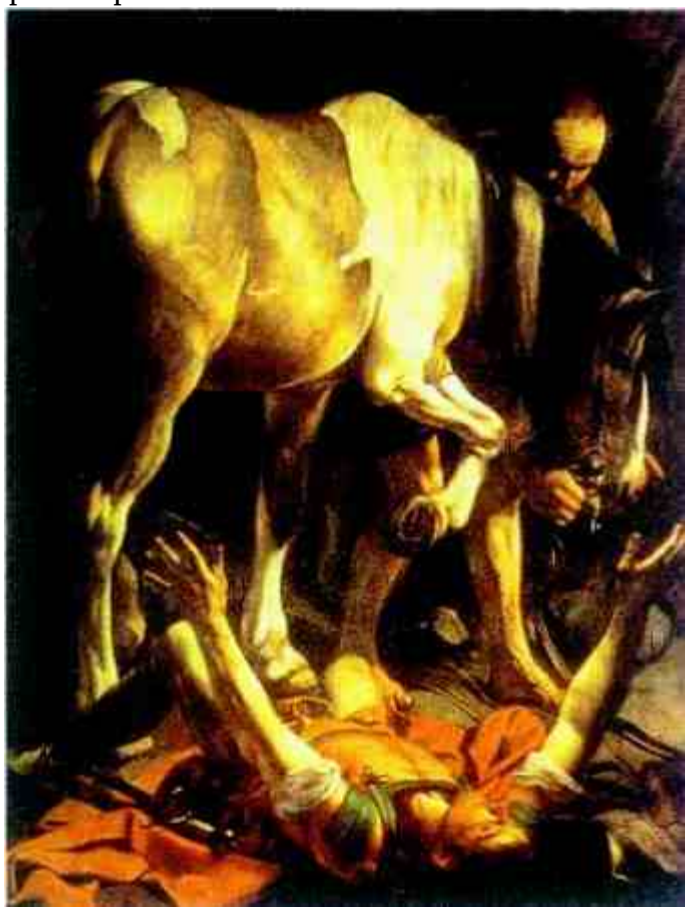
Микеланлжело да Караваджо. Призвание апостола Матфея. 1599–1600 гг. Церковь Сан-Луиджи деи Франчези, Рим.

На рубеже XVI–XVII вв. Караваджо создал два цикла картин на сюжеты из жизни апостолов.

Три картины, посвящённые апостолу Матфею, были написаны для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези в Риме в 1597–1600 гг. (одна из них погибла в 1945 г.). Наиболее интересна композиция «Призвание апостола Матфея» (1599–1600 гг.). Основой сюжета стал фрагмент Евангелия от Матфея: «…Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин, по имени Матфей, и говорит ему: следуй за Мною». Слева в потоке света показана группа людей, занятых подсчётом денег, среди которых Матфей. Справа в тени появляется в сопровождении апостола Петра Христос, жестом повелевающий Матфею идти за Ним. Лицо Матфея обращено к Христу, он указывает рукой на себя, словно вопрошая, действительно ли к нему относится призыв Спасителя.

Тему призвания человека на служение Богу Караваджо

продолжил и в цикле произведений для капеллы Черази в церкви Санта-Мария дель Пополо в Риме (1600–1601 гг.). Картина «Обращение Савла» повествует о том, как Савл, будущий апостол Павел, а тогда яростный преследователь христиан, на пути в Дамаск впервые слышит голос Христа: «Савл, Савл! что ты гонишь Меня?». Событие, изменившее всю жизнь Савла, показано художником с трагической выразительностью. Свет, излучаемый Христом, ослепляет его, приводит в ужас и заставляет в бессилии упасть под ноги лошади. Массивный лошадиный круп занимает верхнюю часть картины и невольно отвлекает зрителя от фигуры Савла, от этого ещё острее чувствуется его беспомощность. На картине «Распятие апостола Петра» великий проповедник учения Христа, разделивший Его судьбу, предстаёт старым, бессильным человеком с грубоватым крестьянским лицом, в котором нет ничего, кроме страха и боли.



Микеланджело да Караваджо. Обращение Савла. 1600–1601 гг. Церковь Санта-Мария дель Пополо, Рим.

Несмотря на споры, а порой и скандалы вокруг имени Караваджо, он постоянно получал заказы на картины для храмов. В «Успении Богоматери» (1605–1606 гг.) для алтаря церкви Санта-Мария делла Скала художник дал своё истолкование известного сюжета. Согласно церковной традиции, изображение успения (смерти) Богоматери должно нести в себе радость — ведь, закончив Свою земную жизнь, Дева Мария соединилась с Христом на небесах. Караваджо представил это событие как трагедию: апостолы, окружающие ложе Марии, погружены в скорбь, а Её облик заставляет думать не о блаженном вознесении на небеса, а о страдальческой жизни и тяжёлой, мучительной смерти.

Чрезвычайно важной была для Караваджо тема Страстей Христовых (страданий Христа перед распятием). Наиболее выразительно она раскрыта в композиции «Бичевание Христа» (1608 г.) для собора Сан-Джованни в городе Валлетте (на острове Мальта в Средиземном море). Облик Христа почти лишён следов физических страданий. Кажется, Его фигура буквально излучает яркое, озаряющее всё пространство сияние, которое притягивает, завораживает зрителя. Художник запечатлел Христа в момент тяжелейших страданий сильным и прекрасным не только духовно, но и физически.

Микеланджело да Караваджо стал основоположником интереснейшего направления в стиле барокко и оказал большое влияние практически на всех выдающихся европейских живописцев. Позднее в истории искусства даже появился термин «караваджизм», который применяется к мастерам, пользующимся его стилистикой.

Мастера итальянского барокко впервые увидели мир очень сложным, наполненным тайной. Они не побоялись показать, насколько слаб человек, как противоречива и сложна его натура, какие трудности и страдания ожидают его на пути к высшим духовным ценностям.

Микеланджело да Караваджо. Положение во гроб. 1602–1604 гг. Пинакотека, Ватикан.

Картина писалась для римского храма Санта-Мария делла Валичелла. В ней особенно ярко видны основные приёмы живописи Караваджо. Действующие лица находятся на переднем плане, и их фигуры образуют некую композиционную пирамиду. Гробница, в которую укладывают тело Христа, поставлена так, что её угол словно прорывает холст и выходит в реальное пространство храма (возникает ощущение, что персонажи картины передают тело Христа тому, кто в данный момент стоит перед ней). Скорбную выразительность действия подчёркивает контраст тёмного пространства и яркого потока света,

выхватывающего вскинутые руки Марии Магдалины и исполненные страдания лица Богоматери и Иосифа. От других произведений Караваджо эту работу отличает явный рационализм: художник тщательно продумал каждую деталь, точно рассчитав необходимую степень напряжённости действия.

Микеланджело да Караваджо. Успение Богоматери. 1605–1606 гг. Церковь Санта-Мария делла Скала, Рим.

Искусство Испании XVI–XVII веков

В конце XV в. завершилась Реконкиста (война за освобождение Пиренейского полуострова от арабского владычества, длившаяся почти восемь веков) и образовалось единое Испанское королевство. В XVI в. активная военная политика, и прежде всего захват огромных территорий в недавно открытой Америке, превратила Испанию в одну из богатейших европейских монархий. Однако процветание длилось недолго — уже в конце столетия страна переживала экономический упадок, а в войнах с Англией XVI–XVII вв. она утратила господство на море.

В культурном же развитии именно к XVII в. Испания достигла наивысшего расцвета, в первую очередь в литературе и живописи. Поскольку Испания обрела независимость и единство довольно поздно, создание национального художественного стиля представлялось особенно важным. Для страны, не имевшей прочно укоренившихся традиций, это было непросто.

Развитие испанской живописи и скульптуры осложнялось также позицией Католической Церкви: инквизиция[9] установила жёсткую цензуру в отношении искусства. Однако, несмотря на целый ряд строгих ограничений, испанские мастера работали практически во всех жанрах и охватили в своём творчестве тот же круг тем, что и их современники из других стран Европы.

В архитектуре традиции средневекового европейского и арабского зодчества (особенно в декоративном оформлении зданий) соединились с влиянием итальянского Возрождения, а с XVII в. — барокко. В результате испанская архитектура так до конца и не освободилась от эклектизма — сочетания в одном произведении черт разных стилей. Гораздо ярче национальное своеобразие проявилось в скульптуре, в частности в деревянной пластике. В живописи сочетание европейского влияния и национальных особенностей оказалось наиболее гармоничным и получило глубоко оригинальное воплощение.

Говоря о культуре Испании, необходимо отметить, что при всём внимании к искусству со стороны королевского двора наиболее яркие мастера работали всё же в провинции. Именно их творчество определяло главные художественные направления того времени.

Архитектура

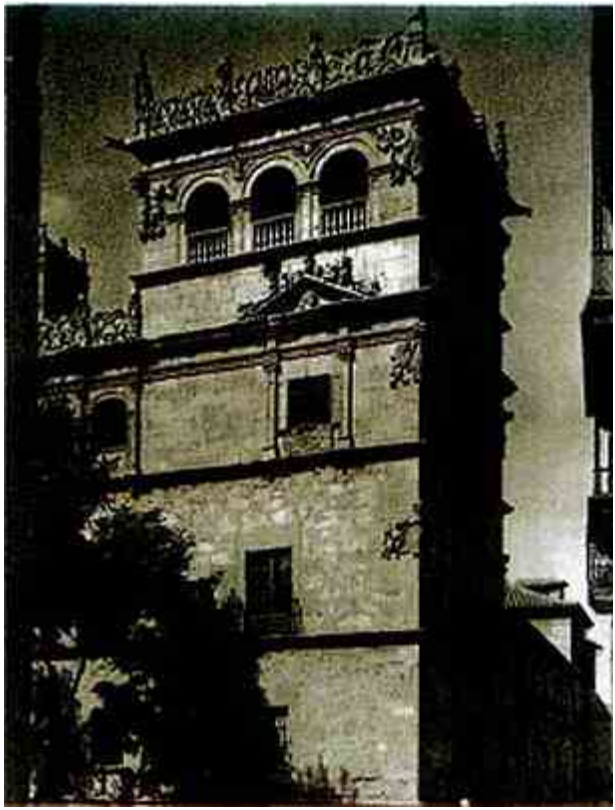
Испанская архитектура XVI в. во многом следовала средневековым традициям. Сохранились и привычная планировка

испанского дома (его помещения чаще всего образовывали каре — четырёхугольник — вокруг внутреннего двора), и беспорядочная городская застройка (регулярная планировка появилась здесь позднее, чем в градостроительстве других стран Европы). В то же время возник интерес к достижениям итальянского Возрождения. Испанские архитекторы начали работать в Риме и других городах Италии, в свою очередь итальянцы приезжали в Испанию.

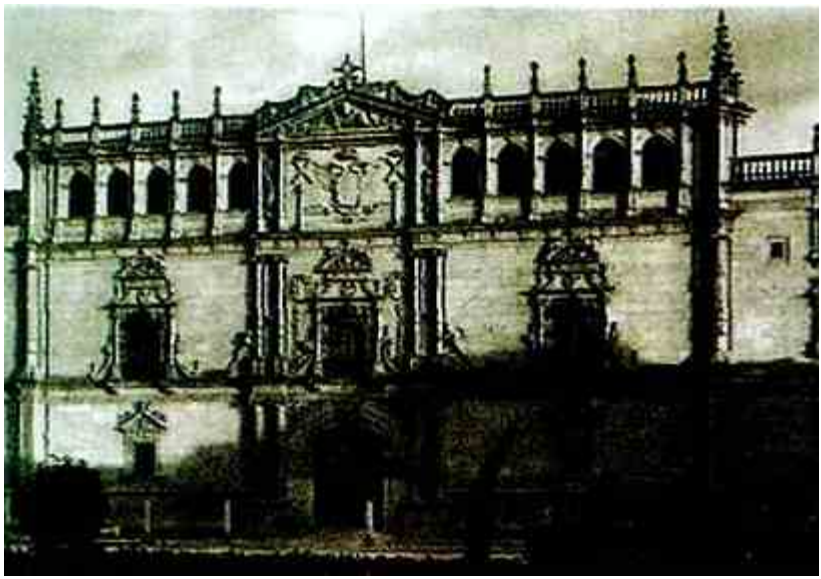
Название платереско (исп. plateresco — «чеканный», «узорчатый») возникло в XVII в. и относится к испанским постройкам первой половины XVI столетия, оформленным с ювелирной точностью и изысканностью. Основные работы в стиле платереско — это светские сооружения: университеты, больницы, частные дома. Церковная архитектура представлена главным образом монастырями.

В новом стиле в Саламанке (Центральная Испания) было сооружено здание университета (1529 г.), а образцом для многочисленных жилых построек платереско в этом городе послужил дворец герцогов Монтеррей (1539 г., архитекторы Родриго Хиль де Онтаньон и брат Мартин из Сантьяго), оставшийся незавершённым. Высокие стены, образующие в плане гигантское каре, разделены на горизонтальные ярусы. Нижние почти ничем не заполнены, а в верхнем расположена изящная арочная галерея, которая снизу воспринимается как кружево. Над ней проходит карниз с богатым орнаментом — деталь в духе местных средневековых традиций.

В 1540–1543 гг. Родриго Хиль де Онтаньон построил в стиле платереско университет в городе Алькала-де-Энарес недалеко от Мадрида.



Родриго Хиль де Онтаньон, брат Мартин из Сантьяго. Дворец герцогов Монтеррей. 1539 г. Саламанка.



Родриго Хиль де Онтаньон. Университет. 1540–1543 гг. Алькала-де-Энарес.

Родриго Хиль ле Онтаньон. Университет. Внутренний двор. 1540–1543 гг. Алькала-де-Энарес.

Хуан де Орочко, Мартин Виллареаль, Хуан де Бадахоз.

Монастырь Сан-Марко. 1514–1549 гг. Леон.

Фернандо Касас де Нувоа. Собор. 1738–1747 гг. Сантьяго-де-Компостела.

Расцвет стиля платереско был недолгим: уже в конце 40-х гг. XVI в. появились постройки, тяготевшие к рациональной ясности форм. В испанскую архитектуру постепенно проникли черты итальянского барокко, однако здесь этот стиль приобрёл более сдержанный характер.

В Испании был особенно распространён тип храма, в плане воспроизводящий церковь Иль-Джезу в Риме. Это базилика в форме латинского креста (т. е. креста с одной вытянутой ветвью, ориентированной на запад) с укороченным поперечным нефом и боковыми нефами, представляющими собой ряды капелл (часовен). Именно такова, например, церковь монашеского ордена иезуитов в Саламанке (середина XVII в.) архитектора Хуана Гомеса де Мора (около 1580–1648). Западный фасад церкви по бокам завершают две башни. Такая композиция получила

название «иезуитской», потому что она нередко применялась в постройках этого могущественного монашеского ордена.

В соборе, который возвёл Алонсо Кано (1601–1667) в Гранаде (1667 г.), господствуют прямые линии: вертикали и горизонтали чётко расчерчивают фасад на отдельные части, исчезло впечатление перетекания и полного единства архитектурных форм, как в постройках барокко в Италии.

Из произведений церковного зодчества платереско выделяется монастырь Сан-Марко в городе Леоне (1514–1549 гг., архитекторы Хуан де Орочко, Мартин Виллареаль, Хуан де Бадахоз). На главном фасаде архитектурные детали оплетены орнаментом, напоминающим виноградную лозу.

Семейство Чурригера. Ратуша. 1729–1733 гг. Саламанка.

Давнее пристрастие к обильным украшениям восторжествовало в архитектуре Испании на рубеже XVII–XVIII вв. Оно нашло яркое воплощение в творчестве семейства Чурригера. Крупнейшим мастером среди них был Хосе Бенито Чурригера (1665–1725). Сооружения зодчих Чурригера просты по композиции, как, например, ратуша в Саламанке (1729–1733 гг.). Фантазия авторов проявилась в оформлении фасада, который предельно насыщен декоративными деталями. Архитектурный стиль Х. Чурригеры и его последователей получил название чурригереск.

В здании приюта в Мадриде (1722–1799 гг.), построенном в этом стиле Педро де Риберой (около 1683–1742), сочетаются

чистые белые стены и богато украшенный вход-портал. Множество мелких скульптурных элементов создают эффект резьбы по дереву. В более поздней постройке — соборе города Сантьяго-де-Компостела (1738–1747 гг.) — архитектор Фернандо Касас де Нувоа (? — около 1751) использовал столь обильное убранство в западном фасаде, что совершенно преобразил традиционную двухбашенную композицию. Верхние ярусы башен и центральной части фасада кажутся скорее скульптурными, нежели архитектурными произведениями.

Скульптура

Испанская скульптура XVII столетия не достигла таких вершин, как живопись, хотя была самым распространённым видом искусства. В соборах высились огромные многоярусные алтари — ретабло. Они походили на древнерусские иконостасы, только вместо живописных икон состояли из множества деревянных скульптурных изображений.

Очень распространены были скульптурные группы, называемые «пасос» (исп. «шаги», «движение», «шествие»), которые представляли библейские сцены (их носили по городу во время частых религиозных празднеств). Пасос тоже делали из дерева и раскрашивали, на фигуры надевали настоящие одежды, ювелирные украшения, к их головам приклеивали волосы.

Эскориал

В 1557 г. испанский король Филипп II (1556–1598 гг.) дал обет построить в честь военной победы над Францией монастырь, посвящённый Святому Лаврентию. Место для него выбрали близ селения Эль-Эскориал недалеко от Мадрида. Однако к началу строительства в 1563 г. замысел изменился: Филипп II решил объединить свою загородную резиденцию и монастырь, в котором размешалась бы также усыпальница испанской королевской семьи. Архитекторы Хуан Бауттиста де Толедо (?-1567) и Хуан де Эррера (1530–1597) отошли от господствовавших в то время на Пиренейском полуострове средневековых традиций и применили много новых для Испании идей, почерпнутых из итальянского опыта. (Хуан Бауттиста де Толедо работал в Риме на строительстве собора Святого Петра под

руководством итальянского мастера эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти.)

Замок Эскориал, построенный из серого гранита, возвышается среди каменистой пустынной равнины. Вдоль главной оси «запад-восток» расположены королевские апартаменты, парадный двор (так называемый Двор королей) и монументальный собор Святого Лаврентия — композиционный центр ансамбля. Система специальных обходных галерей связывает это сооружение с дворцовыми помещениями, а в нижнем этаже под куполом храма находится королевская усыпальница. К комплексу примыкают площали и парки, а юго-западную его часть занимает монастырь.

Оформление всех построек Эскориала следует итальянским традициям, отличается строгостью и простотой, создавая ощущение устойчивости и логической завершённости конструкции ансамбля.

Хуан Бауттиста де Толедо, Хуан де Эррера. Эскориал. 1563–1584 гг.

Грегорио Эрнандес. Оплакивание. 1616 г. Музей, Вальядолид.

Алонсо Кано. Мадонна. Середина XVII в. Собор, Гранада.

В отличие от итальянских скульпторов, стремившихся воплотить в своих произведениях прежде всего идею, создать обобщённый образ, испанские мастера добивались правдоподобия: их интересовали частности, детали, внешность конкретного человека или подробности события. Натурализм в испанской скульптуре часто соединялся со страстностью и эмоциональностью барокко.

Выдающимся испанским скульптором первой половины XVII в. был Грегорио Эрнандес (около 1576–1636). В знаменитом «Оплакивании» (1616 г.) смерть Иисуса Христа изображена с безжалостным натурализмом: мастер показал складки кожи и обвисшие мышцы хрупкого, измождённого тела. Эрнандес расположил фигуру Христа слева направо по восходящей линии, чтобы привлечь внимание зрителя к смысловому центру произведения — Богоматери. Её страдальческое лицо обращено к небу, а широкий жест правой руки — к зрителю.

Наиболее интересный из испанских мастеров второй половины XVII в. Педро да Мена (1628–1688), работавший в Гранаде, в своих зрелых работах сохранял приверженность

жёсткому натурализму. В фигуре Святого Франциска он подчеркнул и грубость монашеского балахона, и предельную степень физического истощения, и даже такую деталь, как выбитые зубы. Но всё это сочетается с обострённой эмоциональностью в передаче духовного состояния. Святой запечатлён в момент молитвенного экстаза — (один из самых любимых сюжетов Педро да Мены). Подобное соединение низкого и высокого, натуралистических подробностей физического облика и возвышенного, мощного духа человека очень характерно как для скульптуры, так и для живописи Испании XVII в.

Национальный музей живописи и скульптуры Прадо в Мадриде

Основу собрания Прадо составили коллекции трёх испанских королей из династии Габсбургов.

Карл I (1516–1556 гг.), он же император Священной Римской империи Карл V, был тонким ценителем прекрасного. Он приобрёл произведения живописцев итальянского Возрождения — «Портрет кардинала» Рафаэля и многие работы своего любимого мастера Тициана.

Король Филипп I, сын и преемник Карла I, продолжал покровительствовать Тициану, а также коллекционировал старонидерландскую живопись: картины Робера Кампена, Рогира ван дер Вейдена, Ханса Мемлинга. Филипп II был поклонником Иеронима Босха: его спальню украшал триптих «Сад наслаждений». Королевское собрание хранилось во дворце Эскориал и было открыто для ограниченного круга посетителей.

Придворным живописцем короля Филиппа IV (1621–1665 гг.) был Диего Веласкес, и почти все его полотна стали достоянием дворцовой коллекции. Кроме того, Веласкес помогал Филиппу IV выбирать произведения искусства. В Италии он приобрёл полотна Веронезе, Тинторетто, Якопо Бассано. При распродаже картин короля Англии Карла I, казнённого во время революции XVII в., в коллекцию попали «Успение Богоматери» итальянского живописца Андреа Мантеньи и «Автопортрет» немецкого художника Альбрехта Дюрера. Многочисленные заказы для испанского двора выполнял Питер Пауэл Рубенс — в мадридском собрании

прекрасно представлено позднее творчество фламандского мастера. Все Габсбурги мало интересовались национальным испанским искусством, однако последний представитель династии приобрёл картину «Мученичество Святого Варфоломея» кисти Хусепе де Риберы. В 1655 г. Филипп IV завещал частные художественные коллекции испанских королей государству: отныне их нельзя было дарить, продавать или вывозить за границу.

В начале XVIII в. на испанском престоле утвердилась династия Бурбонов. Вкусы двора изменились. Король Филипп V (1700–1724 гг.) пополнил придворную коллекцию картинами Никола Пуссена и других французских художников. Во второй половине столетия просвещённый монарх Карл III (1759–1788 гг.) решил создать в Мадриде публичный музей. В 1785 г. для него был выделен участок в парке Прадо. Крупнейший испанский архитектор того времени Хуан де Вильянуэва (1739–1811) разработал проект музейного здания. Но смерть Карла III, наполеоновское вторжение и гражданская война прервали строительство, и оно возобновилось лишь в 1814 г.

Новый музей открылся в 1819 г. (строительство продолжалось до 1830 г.). Для него отобрали картины, прежде украшавшие интерьеры дворца. Сюда не попали полотна с изображением обнажённых фигур. Их даже хотели уничтожить, однако этому помешал первый директор Прадо Хосе Габриэль де Сильва Базан, маркиз де Санта-Круз. «Неприличные» творения Дюрера, Тициана и Рубенса спрятали от глаз зрителей в стенах Академии Сан-Фернандо (художественной академии в Мадриде), а с 1826 г. они стали понемногу возвращаться в коллекцию Прадо. Так, «Маха обнажённая» кисти испанского художника Франсиско Гойи «вышла из заточения» лишь в 1901 г.

В 30-40-е гг. XIX в. в Испании было закрыто большинство монастырей. Лучшие картины из них значительно пополнили собрание старой испанской живописи в Прадо. В 1868 г. испанская королева Изабелла II была изгнана из страны. На прощание она подарила музею «Снятие с креста» ван дер Вейдена, «Сад наслаждений» Босха, картины Гойи. После этого музей Прадо перешёл из дворцового ведомства в собственность города Мадрида.

Музей организовал ряд крупных выставок в начале XX в. В 1928 г. одна из них познакомила широкую публику с творчеством Франсиско Гойи.

Сейчас в Прадо более трёх тысяч картин. Это прежде всего работы испанских мастеров XII–XIX вв.: тридцать пять полотен Эль Греко, пятьдесят — Веласкеса, более ста — Гойи. Богато представлены другие европейские школы XIV–XVIII вв.: итальянская (Рафаэль, Тициан, Веронезе, Тинторетто), нидерландская (Босх), фламандская (Рубенс, Антонис ван Дейк), французская (Пуссен). Собрание скульптуры Прадо насчитывает триста шестьдесят четыре произведения, главным образом античных. Отдел графики содержит около четырёх тысяч рисунков, значительная часть из них — Гойи.

Мадридская галерея славится отличным состоянием своих экспонатов. Сухой и тёплый испанский климат позволяет хранить живопись в идеальных условиях, которые в других странах достигаются лишь с помощью специального музейного оборудования.

Хуан де Вильянуэва. Прадо. 1785–1830 гг. Мадрид.

Живопись

До второй половины XVI в. Испания была художественной провинцией, её живопись известна в основном по работам слабых подражателей мастерам эпохи Возрождения. Большинство испанских художников настороженно (а порой и неприязненно) воспринимали античное наследие, считая его чуждой языческой культурой, которая ничему не может научить христианского мастера. Деятельность испанских живописцев жёстко контролировалась инквизицией (например, запрещалось писать обнажённое женское тело, в изображениях Богоматери и святых женщин нельзя было показывать их ноги). Тем не менее почти все великие мастера Испании творили именно в конце XVI–XVII вв. Не случайно этот период называют золотым веком испанской живописи.

До второй половины XVI в. Испания была художественной провинцией, её живопись известна в основном по работам слабых подражателей мастерам эпохи Возрождения. Большинство испанских художников настороженно (а порой и неприязненно) воспринимали античное наследие, считая его чуждой языческой культурой, которая ничему не может научить христианского мастера. Деятельность испанских живописцев жёстко контролировалась инквизицией (например, запрещалось писать обнажённое женское тело, в изображениях Богоматери и святых женщин нельзя было показывать их ноги). Тем не менее почти все великие мастера Испании творили именно в конце XVI–XVII вв. Не случайно этот период называют золотым веком испанской живописи.

Эль Греко (1541–1614)

Эль Греко — испанское прозвище художника Доменико Теотокопули, грека по происхождению. Он родился на острове Крит в Средиземном море, который принадлежал Венецианской республике. Это сказалось на формировании его как живописца: он испытал влияние и византийских иконописцев, и мастеров итальянского Возрождения. Эль Греко несколько лет провёл в Венеции и Риме. Под влиянием Тициана, главы венецианской школы, он овладел техникой работы с цветом, правилами построения перспективы.

Около 1577 г. Эль Греко покинул Рим и уехал в Испанию. Официального признания художник здесь не получил: представленная ко двору картина «Мученичество Святого Маврикия» не понравилась королю Филиппу II. Потерпев неудачу при дворе в Мадриде, Эль Греко поселился в Толедо — бывшей столице Испании.

Монументальное полотно «Погребение графа Оргаса» (1586–1587 гг.) написано для церкви Сан-Томе в Толедо. Согласно местному преданию, в 1312 г. во время похорон графа Оргаса — богатого, но очень скромного и набожного горожанина, пожертвовавшего своё состояние храму Сан-Томе, — произошло чудо: с небес спустились святые Августин и Стефан и сами похоронили умершего.

Композиция картины традиционна для того времени: в нижней части, на земле, совершается погребение, а в верхней, на небесах, душа графа Оргаса предстаёт перед Христом, Богоматерью и святыми. Здесь в полной мере проявилось дарование художника: и удивительная способность создавать образы мистических видений, и острый глаз портретиста, и великолепное чувство цвета (особенно хороши золотые одеяния святых на фоне строгих тёмных костюмов остальных участников церемонии). В этом произведении заключена глубокая идея: силы земной и небесной Церкви соединяются, чтобы прославить обычного человека, не совершившего подвигов; жизнь его так же драгоценна, как жития великих мучеников или святых.

Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586–1587 гг. Церковь Сан-Томе, Толедо.

В картине «Апостол Андрей и Святой Франциск Ассизский» (1590–1595 гг.) Эль Греко поместил рядом ученика Иисуса Христа и итальянского святого, жившего в XIII в. Тем самым он обратился к традиции сцен «святого собеседования», широко известных в итальянской живописи эпохи Возрождения. На подобных картинах изображали людей, никогда не встречавших друг друга в земной жизни, но, согласно христианским представлениям, на небесах пребывающих в духовном общении. Апостол Андрей опирается на косой крест, на котором он был распят, а на руках Святого Франциска ясно видны стигматы[10]. Таким образом, в сцене собеседования святых ощущается незримое присутствие Спасителя. Интересно, что в картине нет характерных для Эль Греко сочных красных или жёлтых пятен;

колорит, основанный на нежных серо-голубых и зелёных тонах, создаёт настроение покоя, умиротворения.

Изображения святых — значительная часть творческого наследия Эль Греко (это характерно и для всей испанской живописи в целом). Особенно удавались ему парные композиции, построенные на противопоставлении разных характеров и темпераментов. В картине «Апостолы Пётр и Павел» (1614 г.) задумчивость и грусть Петра оттеняют горячую энергию и властность Павла.

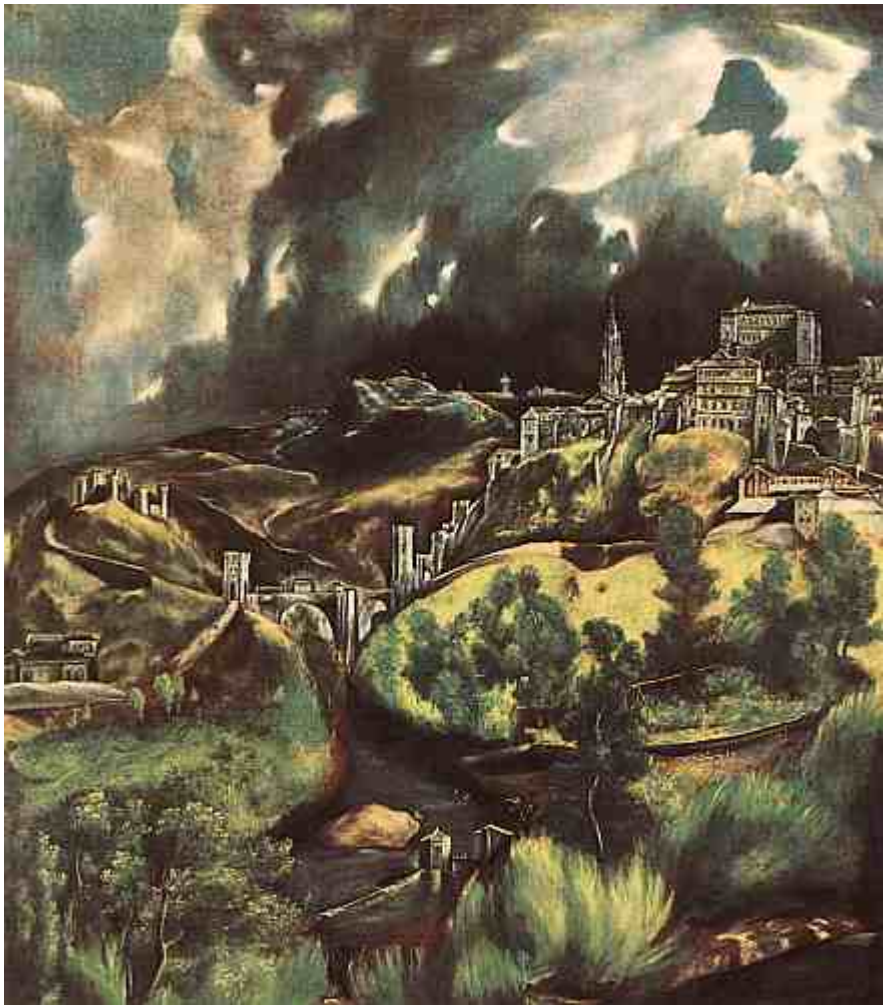
Эль Греко написал множество картин на сюжеты из Нового Завета. В «Сошествии Святого Духа» (1610–1614 гг.) показано событие, резко изменившее всю жизнь учеников Христа. «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них». Сила Святого Духа, нисходящая на апостолов и Деву Марию, вызывает в них духовный восторг и озарение. Их состояние художник передал через контрасты света и тени на лицах, через позы и жесты, через силуэты, которые кажутся трепещущими подобно языкам пламени. Зритель не сразу замечает, что апостолы расположены по кругу, а фигура Марии — в центре композиции. Но именно этот приём помог художнику создать ощущение устойчивости, равновесия.

Эль Греко. Портрет аристократа. Около 1577–1584 гг. Прадо, Мадрид.

В немногочисленных портретах Эль Греко очень выразительны лица — аскетически строгие, но в то же время просветлённые, скрывающие за внешней благородной сдержанностью духовную энергию.

Эль Греко. Апостолы Пётр и Павел. 1614 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Живая игра света и тьмы наполняет единственный пейзаж художника — изображение ночного Толедо. Город представлен в каком-то фантастическом, ослепительном освещении. Этот пейзаж говорит о высоком мастерстве колориста, об умении Эль Греко показать тонкие оттенки цвета (в данном случае серого и зелёного).



Эль Греко. Вид Толедо. 1610–1614 гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Построение композиции и пространства, колорит и персонажи резко отличают живопись Эль Греко от произведений других испанских художников. В своём творчестве мастер всё дальше отходил от традиций современного ему искусства. Поэтому у Эль Греко практически не было последователей.

Хусепе Рибера (1591–1652)

Хусепе Рибера считается последователем итальянского мастера Микеланджело да Караваджо, представителя

реалистического направления в европейской живописи XVII в. Художественное образование Рибера получил в Валенсии (на востоке Испании) в мастерской Франсиско Рибальты (1565–1628), а затем в Риме. Но большую часть жизни художник провёл на юге Италии, в Неаполе — столице государства, подчинённого испанскому королю. Получив признание при неаполитанском дворе, Рибера в то же время стал героем жутких легенд и сплетен. Причиной тому послужили его странные творческие пристрастия: многие годы он делал зарисовки во время допросов в тюрьмах, наблюдая, как ведут себя люди под пытками. Этот опыт отразился в его ранних графических работах.

Эль Греко. Сошествие Святого Духа. 1610–1614 гг. Прадо, Мадрид.

С конца 20-х гг. Рибера посвятил себя исключительно живописи. Тематика его произведений разнообразна: античная история, события Ветхого и Нового Заветов, сцены из жизни святых.

В основе картины «Исаак, благословляющий Иакова» (1637 г.)

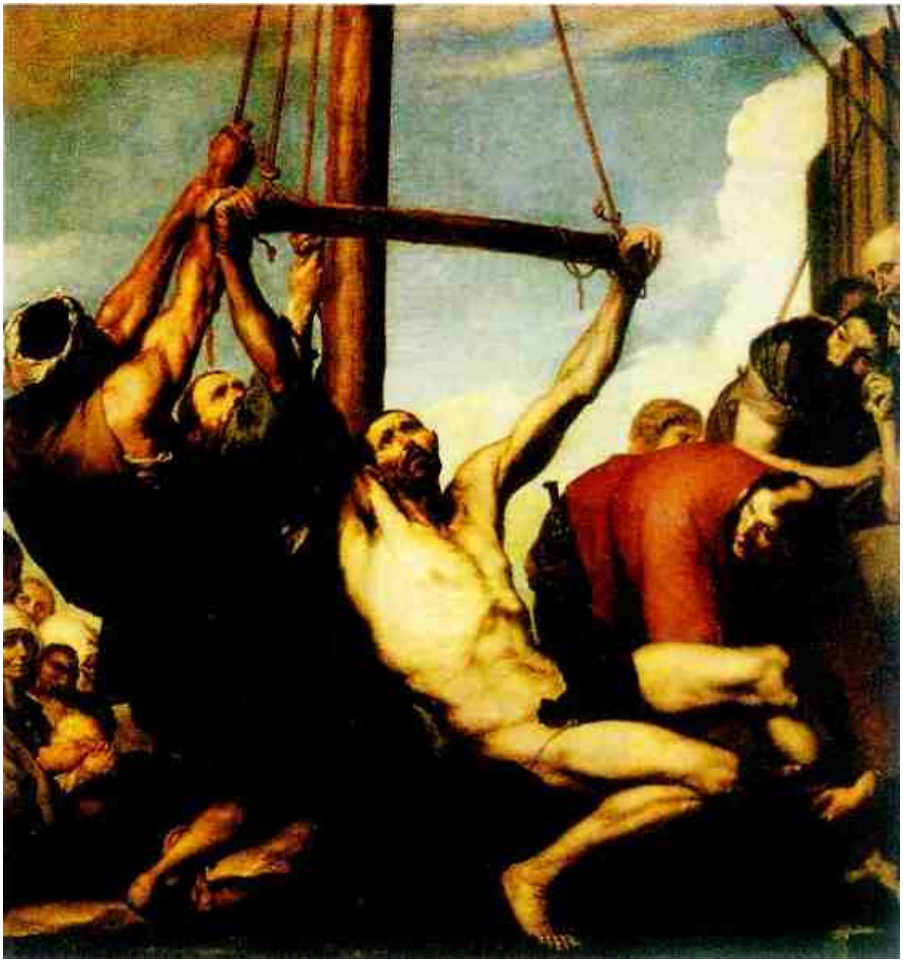
лежит библейский сюжет. У прародителя еврейского народа Исаака и его жены Ревекки было двое сыновей-близнецов. Любимцем матери был Иаков, который появился на свет вторым. По совету Ревекки Иаков, воспользовавшись слепотой отца, получил его благословение (и тем самым права наследника) как старший сын.

На большом холсте горизонтального формата события показаны подробно и обстоятельно: основную его часть занимают фигуры Исаака, Иакова и Ревекки, вдали виден старший брат Исав, возвращающийся с охоты. Исаак и Иаков выглядят спокойными; драматизм ситуации передаётся через выражение лица Ревекки: на нём видны и любовь к сыну, и страх перед разоблачением. Ощущение конфликта усилено выразительным колоритом, построенным на оттенках красного цвета. Душевное состояние Ревекки стало для художника главным содержанием картины.

Некоторые темы Рибера разрабатывал во многих произведениях с различными эмоциональными и живописными нюансами. Одна из них — тема страдания и мученичества, связанная прежде всего с образами святых. Такова картина «Мученичество Святого Варфоломея» (1639 г.). Варфоломей, один из апостолов, был подвергнут истязаниям за проповедь христианства. Рибера изобразил, как палачи вздёргивают его на дыбу, чтобы содрать кожу. С потрясающей достоверностью написаны истерзанное тело святого, мускулистые руки и огромные торсы палачей. На лице мученика, прекрасном в своём молитвенном страдании, читаются огромная сила веры и готовность к жертве.

Очень важным для Риберы был образ аскета — отшельника, отказавшегося от мирских благ. Художник часто обращался к одному и тому же персонажу по нескольку раз. Так, он неоднократно изображал погружённого в размышления Святого Иеронима, богослова IV в., прожившего много лет отшельником, с безжалостным натурализмом показывая его измученное старческое тело.

Хусепе Рибера. Исаак, благословляющий Иакова. 1637 г. Прадо, Мадрид.



Хусепе Рибера. Мученичество Святого Варфоломея. 1639 г. Прадо, Мадрид.

К образам отшельников близка по духу серия картин Хусепе Риберы с условным названием «Нищие философы» (30-40-е гг. XVII в.). Считается, что на них изображены знаменитые античные философы, однако далеко не всех можно с уверенностью опознать. Большинство из них — одетые в лохмотья старики с потемневшими лицами. Смысл серии до конца не разгадан. Возможно, это очередная, чисто испанская насмешка над античностью, а грубоватый облик — символ внутренней пустоты. Но не исключено, что подразумевается не духовное убожество, а, напротив, та высшая мудрость, которая позволяет трезво осознать своё несовершенство и заставляет двигаться вперёд в поисках истины.

Хусепе Рибера. Архимед. 1630 г. Прадо, Мадрид.

Хусепе Рибера. Хромоножка. 1642 г. Лувр, Париж.

Хусепе Рибера. Святая Инесса. 1641 г. Картинная галерея, Дрезден.

Продолжая создавать драматически напряжённые полотна, Рибера стал обращаться и к другим образам — полным внутренней гармонии. При этом меняется и манера живописи: исчезают резкие цветовые контрасты, появляется мягкая светотень; краски, положенные мелкими мазками, кажется, мерцают под воздействием света. Таково полотно «Святая Инесса» (1641 г.), изображающее юную девушку-христианку, которую за то, что она не желала поклоняться языческим богам, выставили обнажённой перед толпой. Но произошло чудо: волосы Инессы

внезапно отросли до пят, прикрыв наготу, а появившийся ангел накинул на её тело покрывало.

Одной из самых удивительных работ последнего периода творчества Риберы стала картина «Хромоножка» (1642 г.). Мальчик-калека изображён почти как на парадном портрете, но в этом нет ни капли иронии. Точно переданное живописцем физическое уродство уходит в сознании зрителя на второй план. Во всём облике ребёнка, в его осанке, открытой доброй улыбке поражают замечательная внутренняя сила, душевная гармония и здоровье. Маленький хромоножка стоит в конце долгого духовного пути, который вместе со своими героями — мучениками, отшельниками и философами — прошёл сам Рибера.

Франсиско Сурбаран (1598–1664)

Франсиско Сурбаран родился в крестьянской семье. Его обучение живописи было не совсем обычным: наставником юноши стал не художник, а мастер по раскраске деревянной скульптуры. Возможно, поэтому фигуры на его полотнах кажутся такими объёмными и пластичными, а персонажи ранних работ напоминают раскрашенную скульптуру. Сурбаран почти всю жизнь прожил в Севилье, крупном культурном и торговом центре на юге Испании, получив в 1628 г. должность главного городского художника.

Центром зрелого творчества Сурбарана являются монументальные циклы на сюжеты из жизни святых, которые мастер писал в основном по заказам монастырей. Полотна Сурбарана во многом перекликаются с работами Эль Греко, хотя по стилю живописи это совершенно разные художники. Так же как Эль Греко, Сурбарана интересовала прежде всего тайна мистического общения человека с Богом (немногочисленные картины мастера на античные и исторические сюжеты намного слабее его религиозных композиций).

Картина «Молитва Святого Бонавентуры» (1629 г.) посвящена истории о том, как святой разрешил спор кардиналов по поводу избрания Папы Римского и указал им достойного кандидата. Главной темой здесь стал диалог молящегося Бонавентуры с ангелом, который открывает ему имя избранника. Свет от фигуры ангела широкими полосами ложится на тёмное одеяние святого, обволакивает его одухотворённое лицо, наделяет мягким сиянием сомкнутые руки. Цветовую гамму дополняют золотистый блеск тиары (папского головного убора) и перекличка двух красочных пятен — красной скатерти на столе и пурпурных одежд

кардиналов, чьи фигуры видны сквозь арочное окно.

В картине «Святой Лаврентий» (1636 г.) тема мученичества представлена художником как триумф; он словно показывает не шествие на казнь, а последующее небесное торжество святого. Лаврентий, облачённый в праздничное священническое одеяние, изображён на фоне светлого пейзажа. Он взволнован, но не испытывает страха; его лицо сурово и мужественно. В руках святой держит орудие казни (решётку, на которой его сожгут). Художник стремился уйти от житейского содержания события: радостное прославление героя для него важнее страданий или внутренней борьбы.

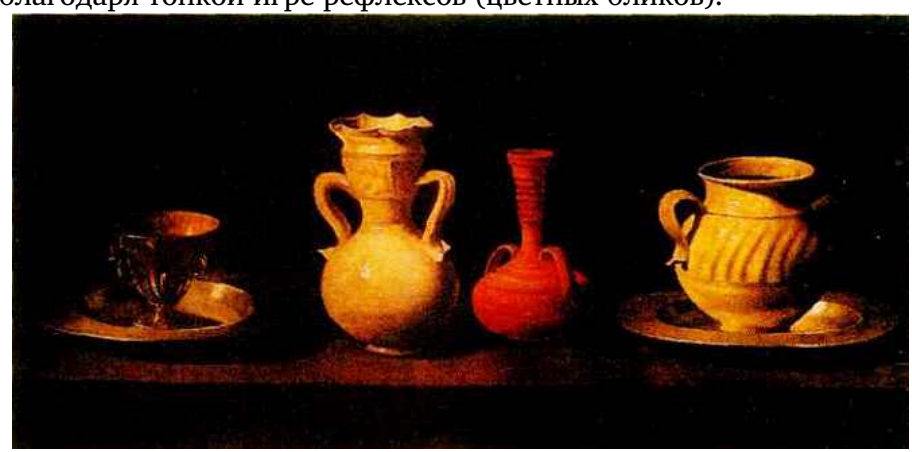
Франсиско Сурбаран. Молитва Святого Бонавентуры. 1629 г. Картинная галерея, Дрезден.

Франсиско Сурбаран. Святой Лаврентий. 1636 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Сцены мистических видений — самые выразительные в творчестве художника. Сурбаран — прекрасный рассказчик: все события он описывает очень подробно, сохраняя при этом атмосферу детского удивления чуду; его интересуют не столько видения, сколько реакция на них героев.

В картине «Видение брату Педро из Саламанки» (1638 г.) само видение не показано. На переднем плане всего два персонажа — брат Педро и его спутник, которому изумлённый герой указывает на чудо. Кажется, что лицо Педро пронизано светом, но этот эффект вызван не природным освещением, а внутренним состоянием потрясённого человека. Спутник Педро явно ничего не видит. В его лице читаются разные ощущения: восторг перед собратом, удостоившимся чуда, нетерпение и томительно острое желание разглядеть хоть что-нибудь. Оба героя ведут себя удивительно естественно и эмоционально. Возвышенность события тонко подчёркнута характером живописи: строгим ночным пейзажем, мягкими, почти прозрачными тенями, окутывающими фигуры.

В натюрмортах Сурбаран использовал художественные приёмы Караваджо: полоса яркого света выхватывает расположенные на переднем плане предметы из условного тёмного пространства, откуда на них падают густые тени. Живописец изображал, как правило, простые и изящные вещи — вазочки, кувшинчики, металлические блюда, фрукты и цветы. Строгие, упорядоченные композиции наполнены жизнью благодаря тонкой игре рефлексов (цветных бликов).



Франсиско Сурбаран. Натюрморт. 1630–1635 гг. Прадо, Мадрид.

Диего Веласкес (1599–1660)

Произведения Диего Родригеса де Сильва Веласкеса справедливо считаются вершиной испанской живописи XVII в. Никто из современников не мог сравниться с ним по широте художественных интересов и виртуозности кисти. Живописец

увлечённо изучал античную историю и культуру, итальянское Возрождение и современное ему барокко. Сохранив национальную самобытность, Веласкес впитал в себя всё богатство европейской художественной традиции.

Диего Веласкес родился в Севилье. Он учился живописи у Франсиско Эрреры Старшего (1576–1656), а затем у Франсиско Пачеко (1564–1654), общение с которым оказалось для молодого художника особенно важным. Талантливый и образованный педагог и теоретик искусства, Пачеко создал прекрасную мастерскую, которую нередко называли «академией образованнейших людей Севильи».

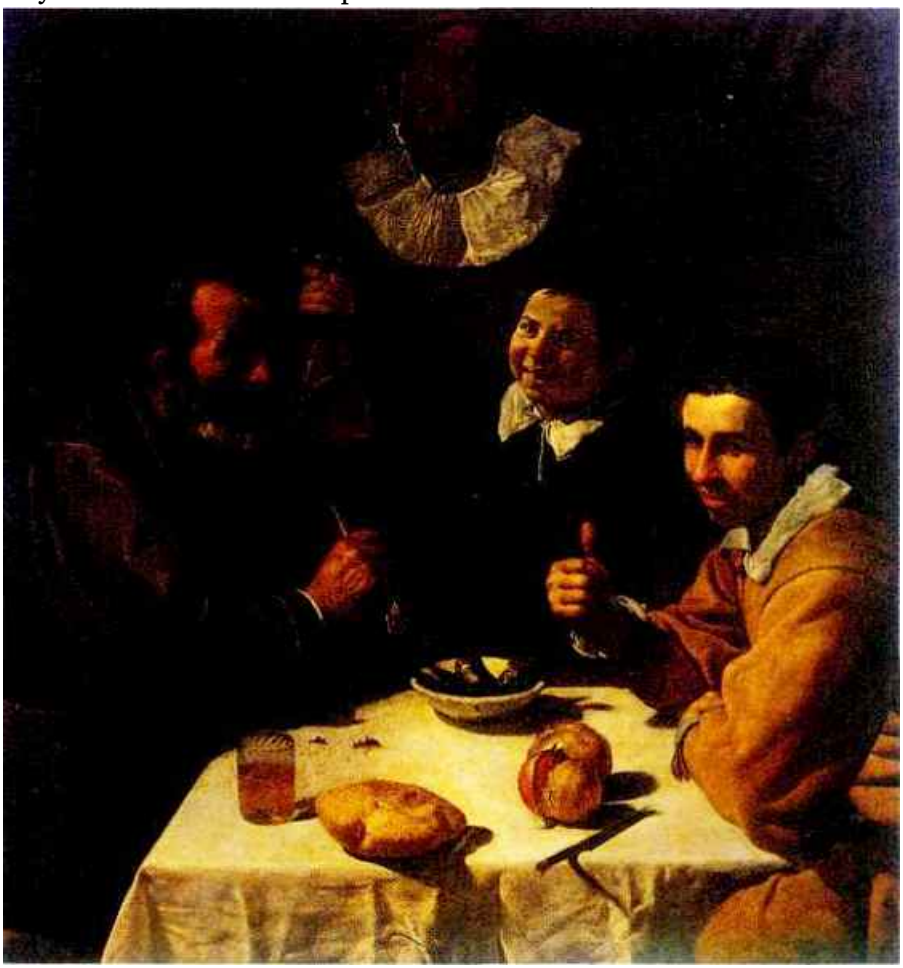
Большинство работ Веласкеса севильского периода близки к жанру бодегона, что в переводе с испанского означает «харчевня». Это картины с изображением лавки или трактира, нечто среднее между натюрмортом и бытовой сценой. Обязательный элемент бодегона — грубоватая деревянная или глиняная посуда; его персонажи — простые люди с обыкновенной внешностью («Завтрак», около 1617 г.).

В 1622 г. Веласкес впервые приехал в Мадрид. Его живопись привлекла внимание знатного вельможи, графа-герцога Оливареса, при помощи которого в 1623 г. мастер в возрасте двадцати четырёх лет стал придворным художником короля Филиппа IV и оставался им до самой смерти. Столица открыла ему новые возможности. Знакомство с шедеврами королевской коллекции живописи, встреча со знаменитым фламандским художником Питером Пауэлом Рубенсом в 1628 г., наконец, две поездки в Италию — всё это превратило Диего Веласкеса в мастера с огромной художественной эрудицией.

Центральное место в творчестве Веласкеса, безусловно, занимал портрет. Будучи придворным художником, он не всегда мог свободно выбирать модели; в основном ими становились члены королевской семьи и их приближённые (например, его покровитель Оливарес). Мастер часто писал блестящие психологические портреты, с поразительной глубиной проникая во внутренний мир своих героев. К их числу относятся портрет Папы Римского Иннокентия X (1650 г.), который сам Папа назвал «слишком правдивым», и знаменитая серия «Шуты и карлики» (30-40-е гг.). В ней образы физически уродливых людей наполнены огромным эмоциональным содержанием.

Однако художник мог и скрыть внутреннюю жизнь героя, придав его облику традиционную для парадных портретов аристократическую сдержанность, и в то же время развернуть во всём блеске своё живописное мастерство. Именно в таком ключе он писал членов королевской семьи, и прежде всего инфанту[11]

Маргариту. Её портреты, написанные с 1653 по 1660 г., — это целая галерея, по которой можно проследить, как из хорошенькой девочки, похожей на куклу, она превращалась в замкнутую девушку-подростка, уже хорошо осознающую своё высокое положение. Для каждого полотна Веласкес выбирал определённый колорит, заставляя зрителя любоваться игрой тонов на костюме инфанты, её причёске или драгоценностях. Во всех портретах цвет и манера живописи помогают сильнее почувствовать обаяние героини.



Диего Веласкес. Завтрак. Около 1617 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Диего Веласкес. Портрет Оливареса. Около 1617 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Диего Веласкес. Портрет Филиппа IV. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Единственное произведение, написанное Веласкесом на исторический сюжет, изображает взятие испанцами голландской крепости Бреда в 1625 г. Испанцы стоят плотно сомкнутым строем, лес копий над их головами символизирует сплочённость. Голландцы, напротив, сбились в беспорядочную толпу. Комендант крепости Юстин Нассауский вручает ключи испанскому адмиралу Амброджио Спиноле и пытается преклонить перед ним колена, а благородный и великодушный победитель удерживает его от этого.

Здесь Веласкес пренебрёг традицией, согласно которой победители изображались надменными и торжествующими, а побеждённые — униженными и раболепными. Он стремился показать, насколько важно сохранять достоинство — и в поражении, и в победе.

Диего Веласкес. Сдача Бреды. 1634–1635 гг. Прадо, Мадрид.

Особое внимание Веласкес уделял античным образам. Годы знакомства с европейским искусством избавили его от высокомерно-иронического отношения к древнеримским и древнегреческим сюжетам. На знаменитой картине «Венера перед зеркалом» (1650 г.) изображена полулежащая обнажённая богиня. Она смотрится в зеркало, которое держит перед ней Амур.

Тема этого полотна, вероятно, навеяна впечатлениями от венецианской живописи эпохи Возрождения. Картина была создана художником в Италии, так как инквизиция в Испании запрещала писать обнажённое женское тело. Однако Венера Веласкеса воплощает испанский идеал женской красоты: она хрупка и пропорции её фигуры далеки от античной «правильности». Богиня показана спиной к зрителю (это очень необычно), а её лицо можно видеть только в зеркале. Телесная, чувственная красота Венеры доступна простому взгляду, но тайну красоты внутренней зритель в состоянии лишь смутно ощутить в неясном, расплывчатом отражении.

Лучше всего глубину живописи Веласкеса позднего периода передают две монументальные работы — «Менины» (1656 г.) и

«Пряхи» (1657 г.). Картина «Менины» («Придворные дамы») вызывает много споров. Перед зрителем — занимательная жанровая сцена. Придворные дамы и карлица окружают маленькую инфанту Маргариту. Слева от них — сам художник, работающий над огромным холстом. В зеркале на стене видны отражения короля и королевы, это наводит на мысль, что художник пишет их портрет. Однако парных изображений монархов среди работ Веласкеса нет. Зачем было создавать вымышленный образ ненаписанного произведения? И зачем изображать на стенах копии двух картин — «Наказание Арахны» фламандского живописца Якоба Йорданса и «Наказание Марсия[12]» Рубенса? Возможно, картина «Менины» не жанровая сцена, а автопортрет Веласкеса. Картины на стене королевских покоев отражают вечную проблему творчества, которую сам Веласкес блистательно разрешил всей своей жизнью, соединив в гармоничном союзе духовное богатство с редким техническим мастерством.

Диего Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. 1660 г. Прадо, Мадрид.

Диего Веласкес. Венера перед зеркалом. 1650 г. Национальная галерея, Лондон.

Диего Веласкес. Пряхи. 1657 г. Прадо, Мадрид.

Картина «Пряхи» — на первый взгляд жанровая сцена, показывающая труд работниц королевской ткацкой мастерской. На переднем плане женщины прядут и разматывают нити. В глубине, в нише, залитой лучами солнца, нарядные дамы стоят возле огромного ковра. Здесь изображена сцена из античного мифа, переданного древнеримским поэтом Овидием в «Метаморфозах»: мастерица Арахна вызвала Афину на состязание в ткачестве, а разгневанная богиня в наказание за дерзость превратила её в паука. Сцена с работницами показана очень поэтично, все фигуры окутаны мягким светом. В то же время персонажи на втором плане, включая Афину и Арахну, изображены чётко и объёмно (фигура Арахны даже отбрасывает тень). Поэтому границу между реальным и вымышленным пространством полотна трудно определить. Историки искусства полагают, что эта необычная картина на самом деле отражает два эпизода мифа. Старая работница на переднем плане — это Афина, а молодая — Арахна, и Веласкес показал сцену их состязания. В глубине же представлено завершение мифа: Афина предстаёт перед Арахной в своём истинном облике, намереваясь покарать её, а мастерица испуганно прижимается к вытканному ею ковру.

Диего Веласкес. Менины. 1656 г. Прадо, Мадрид.

Бартоломе Эстебан Мурильо (1618–1682)

Творчество Бартоломе Эстебана Мурильо завершает золотой век испанской живописи. Работы Мурильо безукоризненно точны композиционно, богаты и гармоничны по колориту и в высшем смысле слова красивы. Его ощущения всегда искренни и деликатны, но в полотнах Мурильо уже нет той духовной мощи и глубины, которые так потрясают в работах старших его современников.

Жизнь художника связана с его родной Севильей, хотя ему приходилось бывать в Мадриде и других городах. Пройдя

обучение у местного живописца Хуана дель Кастильо (1584–1640), Мурильо много работал по заказам монастырей и храмов. В 1660 г. он стал президентом Академии художеств в Севилье.

Бартоломе Эстебан Мурильо. Богоматерь с Младенцем. 1650–1655 гг. Прадо, Мадрид.

Своими полотнами на религиозные сюжеты Мурильо стремился нести утешение и успокоение. Не случайно он очень часто писал образ Богоматери. Из картины в картину переходило изображение Марии в виде прелестной юной девушки с правильными чертами лица и томным взором, обращённым к небесам. Её невинный облик должен был вызывать у зрителя чувство сладкого умиления. Тем же духом пронизаны и сюжетные композиции художника, изображавшие, например, Марию, нежно

взирающую на Святого Иосифа[13] с Младенцем («Святое семейство», 1650–1655 гг.).

Большое внимание Мурильо уделял жанровой живописи. Главные его герои — симпатичные дети в лохмотьях — с аппетитом уплетают фрукты («Мальчики с дыней и виноградом», 1646 г.), играют с животными («Мальчик с собакой», 50-е гг.), торгуют на улице («Продавщица фруктов», 70-е гг.). В отличие от многих работ художника на религиозные темы лучшие его жанровые сцены абсолютно не сентиментальны, в них видна острая наблюдательность художника. И вместе с тем эти картины проникнуты глубоким лиризмом и добротой. Действие большинства из них происходит в трущобах, но их пространство словно залито светом. Многие полотна украшены мастерски написанными натюрмортами; живописная красота фруктов и цветов усиливает ощущение радости и полноты жизни.

Бартоломе Эстебан Мурильо. Святое семейство. 1650–1655 гг. Прадо, Мадрид.

Бартоломе Эстебан Мурильо. Мальчик с собакой. 50-е гг. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Бартоломе Эстебан Мурильо. Продавщица фруктов. 70-е гг. XVII в. Старая пинакотека, Мюнхен.

После смерти Мурильо испанская школа живописи практически перестала существовать. Общий уровень мастерства резко упал, художники работали под влиянием итальянских, французских и немецких живописцев. В Испании время от времени появлялись выдающиеся мастера, но об испанской школе как о явлении в искусстве можно говорить лишь применительно к XVII столетию.

Искусство Фландрии

В XVII в. художественные традиции нидерландского искусства продолжались во Фландрии и Голландии. На их основе сложились родственные, но самобытные фламандская и голландская школы живописи. Причиной такого разделения послужила драматическая история Нидерландов во второй половине XVI в.

В то время в Нидерландах широко распространился протестантизм — вероучение, отрицавшее почитание икон как идолопоклонство и отказавшееся от церковного искусства. В 1566 г. по стране прокатилась волна иконоборчества. За несколько дней было разгромлено множество храмов и монастырей, уничтожены статуи святых, алтари, иконы. Король Испании Филипп II, под властью которого находились тогда Нидерланды, отправил в страну большую армию, чтобы восстановить господствующее положение Католической Церкви. Испанцы жестоко подавляли волнения, при этом десятки тысяч нидерландцев погибли. В ответ на насилие вспыхнуло вооружённое восстание.

На севере страны, где протестанты составляли большинство населения, в 1581 г. было провозглашено новое государство — Республика Соединённых провинций. Ведущая роль в нём принадлежала Голландии, и довольно скоро так стали называть всю страну.

На юге Нидерландов победу одержали испанцы. В 1585 г. сдался последний оплот повстанцев — город Антверпен.

Филипп II в 1598 г. передал Южные Нидерланды любимой дочери инфанте Изабелле (1566–1633). Вновь образованное государство в официальных документах называли Католическими Нидерландами, в учёных трудах — Бельгией, в просторечии же — Фландрией, как и самую развитую из входящих в неё провинций. Оно полностью зависело от Испании.

В борьбе за религиозные идеи поражение потерпела культура: немало прекрасных памятников искусства уничтожили протестанты, но и в католических провинциях надолго пришлось забыть об исконной художественной традиции. Католическая Церковь с подозрением относилась к сказочной пестроте старонидерландского искусства. Художники, которые пытались по-своему толковать библейские сюжеты, рисковали быть обвинёнными в ереси. Церковное искусство изменилось. Оно отныне должно было не просто объяснять прихожанам Священное Писание, а в буквальном смысле очаровывать, подчинять их

сознание авторитету Церкви. Этому служили органная музыка, причудливая архитектура храмов, религиозная живопись. Если в Средние века храм мыслился как школа, то в XVII в. он скорее напоминал театр.

Питер Пауэл Рубенс (1577–1640)

Питер Пауэл Рубенс родился в городке Зиген в Вестфалии (Германия). Отец будущего художника, антверпенский юрист Ян Рубенс, был протестантом и вывез семью за границу, спасаясь от преследований испанцев. Там Рубенсы перенесли немало лишений, а в 1587 г., после смерти отца семейства, перешли в католическую веру и вернулись на родину, в Антверпен.

Юный Рубенс ходил в школу при соборе и получил неплохое гуманитарное образование. Уже в тринадцатилетнем возрасте он решил стать живописцем и начал учиться у разных мастеров. В 1598 г. молодой художник был принят в члены городской гильдии[14] Святого Луки, что дало ему право подписывать и продавать свои работы.

В 1600 г. Рубенс отправился в Италию: посетил Венецию, Флоренцию, Геную, Рим. В 1602 г. он поселился в Мантуе и поступил на службу к герцогу Винченцо I Гонзага, владельцу знаменитой коллекции живописи. Рубенс копировал и изучал наиболее прославленные работы итальянских мастеров. По поручению своего покровителя он совершил поездку в Испанию, где познакомился с произведениями испанских художников.

В 1608 г. Рубенс поспешно возвратился в Нидерланды, узнав о тяжёлой болезни матери, но в живых её он уже не застал. Художник обосновался в Антверпене и женился на дочери городского секретаря Изабелле Брандт. В связи с этим событием Рубенс написал автопортрет с супругой, известный под названием «Жимолостная беседка» (1609 г.). Молодожёны изображены сидящими в саду под пышным кустом жимолости. Собственным чертам живописец придал оттенок философского спокойствия с лёгким налётом печали, взгляд юной Изабеллы полон живого любопытства.

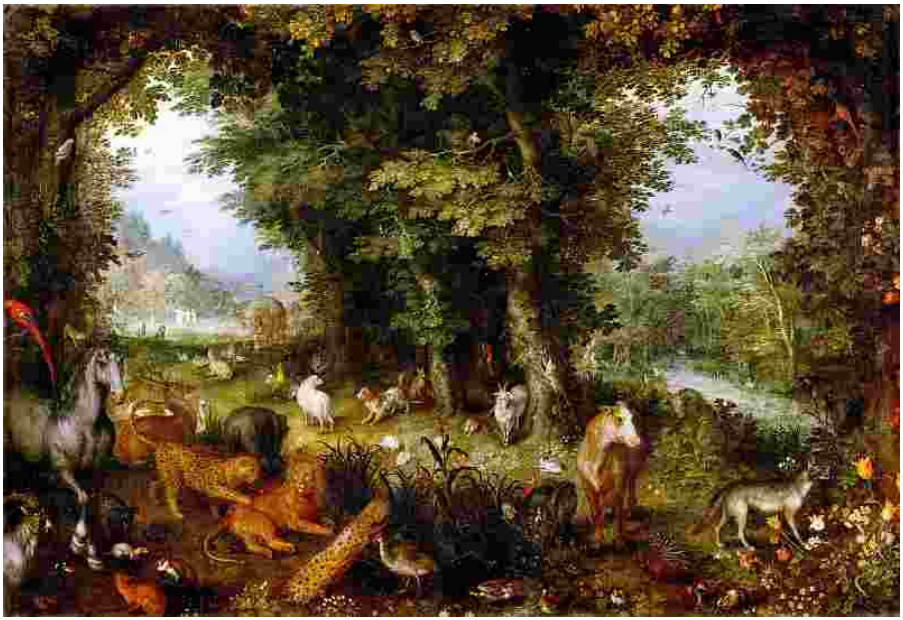
В 1609 г. Рубенс был назначен придворным живописцем, а это сулило жалованье, престиж и большую свободу творчества. К тому же ему позволили не переезжать в Брюссель, где находился двор.

В 10-е гг. XVII в. Рубенс много и плодотворно работал над церковными заказами. В 1610–1611 гг. он расписал алтарь антверпенской церкви Святой Вальпургии. Его центральная часть — «Водружение креста» — посвящена распятию Христа. Обычно

художники изображали распятие уже свершившимся. Рубенс сделал зрителя свидетелем казни. Палачи с яростным усилием поднимают крест. Лица их почти не видны, а напряжённые мышцы тел, стальные латы, тускло-красные одежды сливаются воедино. И кажется, будто не они, а живая волна подхватила Христа и несёт Его навстречу молящимся. Даже пригвождённый к кресту, Христос Рубенса не безответный страдалец, а господин Своей судьбы.

Питер Пауэл Рубенс. Водружение креста. 1610–1611 гг. Собор, Антверпен.

Питер Пауэл Рубенс. Автопортрет с женой Изабеллой Брандт (Жимолостная беседка). 1609 г. Старая пинакотека, Мюнхен.



Ян Брейгель. Земной рай. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне.

Ян Брейгель, по прозвищу Бархатный (1568–1625), — один из сыновей великого нидерландского мастера Питера Брейгеля Старшего. Его живопись поистине ласкает глаз. Примером может служить картина «Земной рай». Тончайшие красочные мазки на первом плане, напоминающие мозаику, сменяются нежными переливами цвета в глубине композиции. Однако, кроме декоративности изображения и изощрённых приёмов, художника ничего не интересовало. Звери и птицы на его картине кажутся чучелами, а цветы — гербарием.

Йос де Момпер. Горный пейзаж с мостиками. Музей Вальраф-Рихардс, Кёльн.

Чувство цельности и полноты мира, присущее старонидерландским мастерам, удалось сохранить пейзажисту Йосу де Момперу (1564–1635). В «Горном пейзаже с мостиками» рельеф земной поверхности словно вылеплен коричневыми, жёлто-зелёными, серо-синими пятнами краски. Кажется, что земля дышит, живёт. Её кручи и пропасти как будто отражаются в небе, где между нависшими клубами облаков зияют бездны тёмной синевы.

Среди произведений Рубенса на религиозные сюжеты особое место занимает «Последнее причащение Святого Франциска» в алтаре францисканской церкви Антверпена (1619 г.). Эта картина интересна не броскими живописными эффектами, а редкой для Рубенса задушевностью. Слабый свет из полузанавешенного окна проникает в бедную монастырскую церковь. Краски на полотне мягкие и приглушённые. В сумраке среди бурых одеяний монахов выделяется бледно-золотистое тело полунагого Святого Франциска (перед смертью он решил отречься от последних земных благ, которыми ещё пользовался, в частности от верхней одежды). Простые лица монахов, прощающихся с наставником, выражают искреннее горе и одновременно решимость

мужественно перенести утрату.

Античная мифология всегда была для Рубенса источником вдохновения. В картине «Похищение дочерей Левкиппа[15]» (1619–1620 гг.) привлекает необыкновенно искусная композиция. Все фигуры — похитители, отчаянно сопротивляющиеся девушки, стремительно рвущиеся кони — объединены по принципу симметрии. В каждой паре положение одной из фигур в несколько изменённом виде повторяет другую.

Дух напряжённой, яростной схватки передаёт картина «Битва греков с амазонками» (1615–1619 гг.). По небу проносятся свинцово-сизые и огненные тучи. Скачущая конница напоминает ворох осенней листвы, подхваченной ветром: пурпурные накидки, лоснящиеся от пота бока гнедых лошадей, блики на стали доспехов… Бурному движению противопоставлены неторопливое, спокойное течение реки и устойчивые арки моста. Это усиливает драматизм сцены: мост надёжен, но слишком мал, чтобы вместить скопище людей и коней. Побеждённые барахтаются в воде, окрашенной отблесками далёкого пожара. Картина написана стремительными, энергичными мазками.

В 1614 г. Рубенс перестроил свой дом в Антверпене и превратил скромное жилище в настоящий дворец, а сад украсил беседками и павильонами в итальянском стиле. Там же располагалась мастерская, где безостановочно кипела работа. У прославленного живописца не было отбоя от заказчиков самого высокого ранга, среди которых — французская королева-мать Мария Медичи, правительница Нидерландов Изабелла, генуэзские купцы…

Естественно, справиться с таким количеством заказов в одиночку Рубенс не мог. Но у него ещё с первых лет пребывания в Антверпене было достаточно учеников, которые помогали ему и в то же время постигали на практике приёмы его искусства. Работа над картиной была надёжно отлажена. Сначала Рубенс делал красками эскиз. Самые важные фрагменты будущей картины он выписывал более детально. На тщательно загрунтованный холст (Рубенс предпочитал традиционный для Нидерландов белый грунт[16] красному итальянскому: на белом краски более насыщены светом) ученики наносили основные линии композиции и цветовые пятна. Когда подготовительная работа заканчивалась, живописец, слегка тронув фигуры лёгкими, виртуозными мазками, буквально оживлял их.

Питер Пауэл Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа. 1619–1620 гг. Старая пинакотека, Мюнхен.

Питер Пауэл Рубенс. Битва греков с амазонками. 1615–1619 гг. Старая пинакотека, Мюнхен.

Питер Пауэл Рубенс. Охота на гиппопотамов и крокодилов. 1615–1616 гг. Старая пинакотека, Мюнхен.

В 1615–1621 гг. Рубенс создал серию картин на охотничьи сюжеты. Дня героев этих произведений охота не праздное развлечение, а отчаянная борьба за жизнь. Перед лицом смертельной опасности человек и зверь равны.

При этом Рубенс сознавал, что с некоторыми задачами другие художники справляются лучше, чем он. Мастер доверял исполнять цветы и животных в своих композициях Яну Брейгелю, натюрморты — Франсу Снейдерсу, пейзажные фоны — другим живописцам. Его помощниками были Антонис ван Дейк, Якоб Йорданс.

Рубенс написал немало портретов, хотя не был портретистом по призванию — ему не хватало психологического чутья. Однако постичь и отобразить душевные качества близких людей ему было вполне по силам.

Приблизительно 1625 г. датируется портрет Изабеллы, жены художника. Она изображена в открытом чёрном платье. На заднем плане тревожно догорает закат. Этот торжественный фон оттеняет живое и тонкое лицо с удивлённо приподнятыми бровями, блестящими тёмно-карими глазами, трогательными ямками на щеках. Год спустя тридцатичетырёхлетняя Изабелла, мать троих детей, умерла от чумы. Рубенс писал о ней: «Она не была ни суровой, ни слабой, но такой доброй и такой честной… что все любили её живую и оплакивают мёртвую».

Изредка Рубенс изображал себя самого. На автопортрете, относящемся к 1622–1623 гг., художник одет в изысканный чёрный плащ, на голове у него большая шляпа, усы и бородка тщательно ухожены. Лицо мастера спокойно и уверенно. Его глаза цвета тёмного янтаря смотрят на зрителя открыто и честно, в них заметны усталость и печаль. Известно, что однажды на чей-то участливый вопрос, почему его глаза грустны, Рубенс ответил: «Они повидали слишком много людей».

На склоне лет Рубенс искал покоя. В одном дружеском письме он признавался: «Я решил снова жениться, потому что не чувствовал себя созревшим для воздержания и безбрачия. Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон пытались убедить сделать выбор при дворе… Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисти…».

Рубенсу было пятьдесят три года, а его избраннице Елене Фоурмен — всего шестнадцать, когда в 1630 г. они обвенчались.

Питер Пауэл Рубенс. Портрет Изабеллы Брандт. Около 1625 г. Галерея Уффици, Флоренция.

Питер Пауэл Рубенс. Возчики камней. 1620 г. Государственный

Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рубенс в своём творчестве постоянно обращался к пейзажу. На этом полотне художник запечатлел момент, когда день встречается с ночью: вечерняя заря ещё не угасла, а полная луна уже взошла. Фигуры белой лошади и двух рабочих, направляющих тяжёлую телегу по крутому спуску, сливаются с величественными очертаниями деревьев и скал, «повторяются» в них. Благодаря этому сходству форм напряжённые усилия персонажей заряжают весь пейзаж могучей энергией.

Елена стала неизменной моделью рубенсовских картин 30-х гг. В её лице нет той тонкости, того ума, что отличали покойную Изабеллу Брандт. Секрет обаяния Елены — в простодушии и наивной жизнерадостности. Как ни странно, Рубенс ещё задолго до встречи с ней изображал в своих работах женщин с подобными чертами. Его идеал бодрой и чистой юности вдруг нашёл воплощение в девушке, жившей по соседству.

На знаменитом полотне «Шубка» (1638–1640 гг.) молодая женщина, выйдя из ванны, набросила чёрную шубку. Матовый тон меха подчёркивает перламутровые оттенки и свежесть кожи. Поза купальщицы напоминает античные статуи, но это всё та же Елена с её доверчивым взглядом и солнечной улыбкой.

Питер Пауэл Рубенс. Шубка. 1638–1640 гг. Художественно-исторический музей, Вена.

Питер Пауэл Рубенс. Портрет супругов Рубенс. Фрагмент. 1631 г. Старая пинакотека, Мюнхен

Питер Пауэл Рубенс. Портрет Елены Фоурмен. Старая пинакотека, Мюнхен.

Более прозаичен «Портрет супругов Рубенс» (1631 г.). Они чинно прогуливаются по заботливо ухоженному саду. Сам художник смотрит на зрителя сдержанно-приветливо, строгая Елена за что-то выговаривает своему пасынку Николасу, мальчик слушает упрёки с грустной почтительностью.

В поздние годы жизни Рубенс достиг изумительного совершенства и лёгкости в искусстве владения кистью. Точные, подвижные мазки прекрасно передают разреженность воздуха, упругость и тяжесть дорогих тканей, тепло здорового тела.

В 1635 г. Рубенс купил поместье Стеен в Брабанте, провинции Южных Нидерландов. Отныне основным содержанием его творчества стали образы близких людей и скромная, но величественная брабантская природа. Художник по-прежнему не мыслил природы отдельно от обживающих её людей. Явно под впечатлением от произведений Брейгеля Старшего он написал свою «Кермессу[17]» (1635–1636 гг.). По спокойной равнине с высохшей речкой, уснувшими от полуденного зноя деревьями,

пологими холмами на горизонте, словно вихрь, проносится толпа разгорячённых, опьяневших крестьян. Отчаянно отплясывают они бешеный танец. Жадно обнимаются пары влюблённых, кривляются старички, матери кормят младенцев грудью, а детишек постарше угощают пивом. Крестьяне спешат насладиться краткими радостями праздника. Под стать пляске лёгкие движения кисти живописца.

«Портрет камеристки инфанты Изабеллы» Рубенса

В 1772 г. российская императрица Екатерина II приобрела у парижского антиквара Кроза в числе других картин, в дальнейшем составивших основу прекрасного собрания фламандской живописи Эрмитажа, портрет молодой женщины. Он написан маслом на небольшой дубовой доске и относится примерно к 1625 г. Строгое чёрное платье с большим белым воротником отражает стиль брюссельского двора того времени, перенявшего у испанцев дух горделивой сдержанности. Этот наряд соответствует скромной должности камеристки (дворцовой служанки) при инфанте Изабелле.

Тёмный зеленовато-серый фон подчёркивает нежность лица девушки с большими глазами и ртом, с немного выдающимися скулами и маленьким подбородком. Оно показалось бы неприметным среди многолюдной толпы, но Рубенс сумел сделать его незабываемым.

Индивидуальность моделей у Рубенса проявляется в непроизвольных движениях и мимолётных чертах. В портрете камеристки это непослушная прядь тёмно-золотых волос, выбившаяся на виске из гладкой причёски; лёгкий румянец, проступивший на щеке; напряжённая линия рта, прячущего непослушную улыбку.

Портрет получил своё название благодаря надписи «Камеристка инфанты в Брюсселе», сохранившейся на подготовительном рисунке к нему. Но там изображена оживлённая, не таящая улыбки девочка-подросток. На живописном портрете героиня Рубенса пытается быть серьёзной, поэтому выглядит старше своего возраста.

В 1959 г. американский искусствовед Ю. Хелд сличил этот рисунок с портретом Клары Серены,

старшей дочери художника, умершей в возрасте двенадцати лет в 1623 г., и обнаружил большое сходство. Быть может, Рубенс пытался представить, какой стала бы его дочь, достигнув совершеннолетия? Или же он взялся писать портрет камеристки, потому что был поражён сходством девушки с его дочерью?

Питер Пауэл Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Около 1625 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Питер Пауэл Рубенс. Кермесса. 1635–1636 гг. Лувр, Париж.

Питер Пауэл Рубенс. Бракосочетание Марии Медичи с королём Франции Генрихом IV. Между 1622 и 1625 гг. Лувр, Париж.

В 1622 г. Рубенс во главе армии помощников приступил к большой серии картин «Жизнь Марии Медичи» по заказу самой Марии Медичи (1573–1642) — матери французского короля Людовика XIII. Полотна должны были украсить галерею Люксембургского дворца в Париже к бракосочетанию французской принцессы Генриетты Марии и короля Англии Карла I, состоявшемуся в феврале 1625 г. Всего живописная история Марии Медичи насчитывала двадцать четыре картины.

Питер Пауэл Рубенс. Коронация Марии Медичи. Между 1622 и 1625 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Питер Пауэл Рубенс. Автопортрет. 1639 г. Художественно-исторический музей, Вена.

В числе последних работ Питера Пауэла Рубенса — автопортрет 1639 г. Взгляд художника внимателен и суров. Лицо осунулось, побледнело. Рука расслабленно лежит на эфесе шпаги. Осанка, как и прежде, элегантна, но во всём облике чувствуется приближение старости. Рубенсу оставалось жить меньше года. Он подарил миру около трёх тысяч картин и множество рисунков.

Роль Рубенса в истории европейского искусства исключительна. Художник освоил всё неповторимое богатство итальянской живописи, но лишь для того, чтобы на этой основе обновить и преобразовать художественную традицию Нидерландов. Фламандская школа — это прежде всего школа Рубенса. Его творчество оказало большое влияние и на многих мастеров из других стран.

Антонис ван Дейк (1599–1641)

Антонис ван Дейк вырос в многодетной семье богатого антверпенского купца. С десяти лет он начал обучаться живописи, с 1617 г. был ближайшим помощником Рубенса, а в 1618 г. стал членом гильдии Святого Луки. В первых дошедших до нас самостоятельных работах ван Дейка («Коронование тернием», около 1620 г.; «Святой Мартин и нищие», 1620–1621 гг.) уже сформировался характерный для него художественный почерк — мелкие, но энергичные мазки образуют плотные, насыщенные красочные пятна.

Антонис ван Дейк. Семейный портрет. Около 1620–1621 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Антонис ван Дейк. Автопортрет. Конец 20-х — начало 30-х гг. XVI! в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ван Дейк быстро стал модным портретистом. Художник всегда тонко понимал индивидуальность модели, будь то крупный антверпенский меценат Корнелис ван Гест (его портрет написан около 1620 г.) или простые, не известные никому супруги с маленьким ребёнком («Семейный портрет», около 1620–1621 гг.).

В 1620 г. английский меценат граф Эрандел пригласил ван Дейка в Лондон, где он вскоре стал придворным художником короля Англии Якова I (1603–1625 гг.). Познакомившись с прекрасными коллекциями Эрандела и герцога Бекингема, ван Дейк заинтересовался итальянской живописью и в следующем году отправился в Италию. Будучи уже сложившимся мастером, художник не столько учился, сколько работал. Живя в Генуе, он постоянно выезжал в Рим, Флоренцию, Палермо (Сицилия) и даже в Марсель (Франция) — искал заказчиков.

Художник создал целую галерею портретов итальянских аристократов. В изображении кардинала Гвидо Бентивольо (1622–

1623 гг.) парадность соединяется с живостью и эмоциональностью. Кардинал обратил на зрителя любезный взгляд, в то время как его пальцы нервно теребят край одежды. В одеянии священнослужителя широкие, плавно ниспадающие пурпурные складки великолепно сочетаются с рисунком белых кружев. Это произведение вызвало восторг у современников и последователей художника. Один из них заявил, что краски ван Дейка — «доподлинные плоть и кровь, свет и прозрачность».

В портрете маркизы Бальби (1622–1627 гг.) больше лиризма. В приглушённом освещении тщательно выписан мелкий узор её наряда; поток света выделяет полудетское лицо и нежные, холёные руки. Ван Дейк постоянно подчёркивал на портретах изящество рук своих моделей, даже если это были далёкие от изысканности бюргеры[18]. Художник возил с собой восковые слепки «идеальных рук», используя их в работе.

В конце 1627 г. ван Дейк вернулся в Антверпен. Среди работ этого периода выделяется «Портрет Филиппа ле Руа, сеньора де Равель» (1630 г.). Дворянин средних лет в скромном и элегантном чёрном костюме с белой отделкой стоит на поросших травой ступенях усадьбы. Его скуластое лицо с глубоко посаженными чёрными глазами — воплощение мужества и простоты.

В 1632 г. ван Дейк перебрался в Лондон. Король Карл I Стюарт (1625–1649 гг.) радушно встретил художника и возвёл его в дворянское достоинство. Ван Дейк стал первым живописцем короля и должен был работать над многочисленными портретами членов его семейства.

Антонис ван Дейк. Портрет маркизы Бальби. 1622–1627 гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Антонис ван Дейк. Портрет кардинала Гвидо Бентивольо. 1622–1623 гг. Галерея Питти, Флоренция.

Антонис ван Дейк. Портрет Филиппа ле Руа, сеньора де Равель. Фрагмент. 1630 г. Собрание Уоллес, Лондон.

Антонис ван Дейк. Портрет Карла I. 1635 г. Лувр. Париж.

На портрете 1635 г. флегматичный, задумчивый Карл I изображён на охоте среди великолепного пейзажа. Тяжёлое облачное небо, листва раскидистого дуба, золотистая грива лошади — всё пронизано закатным светом.

Портреты английской знати, которые ван Дейк постоянно писал в те годы, достаточно однотипны. Эффектные костюмы и украшения не могут скрыть невыразительности характеров. Впрочем, это отчасти было вызвано надменной замкнутостью заказчиков: благородные лорды не желали допускать скромного живописца в мир своих чувств. Зато ван Дейку открылись души их детей. В Англии он написал немало детских портретов, замечательных то забавной важностью, то обаятельной непосредственностью юных героев, как, например, «Портрет Филадельфии и Елизаветы Уортон» (вторая половина 30-х гг. XVII в.).

Антонис ван Дейк. Портрет Карла I. Около 1635 г. Национальная галерея, Лондон.

Антонис ван Дейк. Портрет Филадельфии и Елизаветы Уортон. Вторая половина 30-х гг. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Антонис ван Дейк. Портрет Томаса Уортона. Вторая половина 30-х гг. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

В 1641 г. ван Дейк отправился в Париж, для того чтобы выполнить декоративные работы в Лувре, но запросил за свой труд непомерную цену и получил отказ. Первая в жизни неудача и дорожные неприятности подорвали здоровье художника — едва вернувшись в Лондон, он умер.

Якоб Йорданс (1593–1678)

Якоб Йорданс делит с Антонисом ван Дейком славу наследника Питера Пауэла Рубенса. И ван Дейк, и Йорданс испытали влияние его многогранного творчества. Однако и

утончённому ван Дейку, и простодушному, грубоватому Йордансу одинаково не хватало здоровой умеренности Рубенса.

Якоб Йорданс, сын торговца холстом из Антверпена, в 1607 г. поступил в ученики к местному художнику. В 1615 г. он был аттестован гильдией Святого Луки как художник-декоратор, но в дальнейшем посвятил себя живописи.

Йорданс не пожелал закончить своё образование в Италии. Будучи протестантом, он каждое воскресенье ходил слушать проповеди в близлежащий голландский форт. Художник познакомился с северо-нидерландской жанровой живописью и проникся обаянием её стиля.

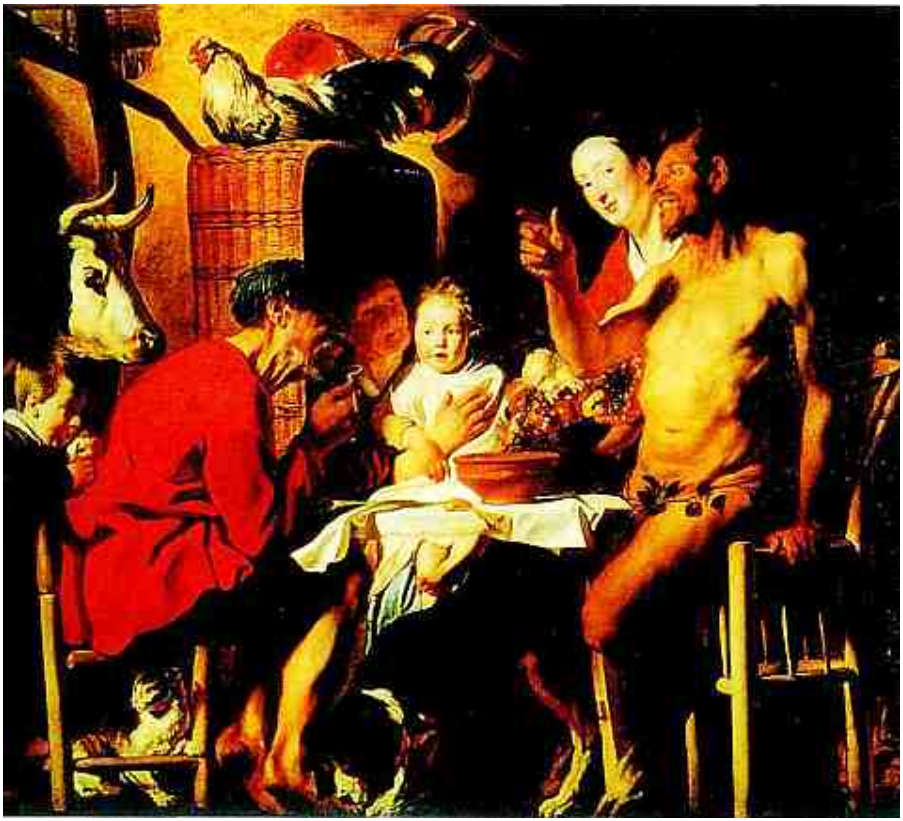
В картинах Йорданса интерес к повседневности неотделим от наивной веры в чудеса. В крестьянской хижине на скромной трапезе присутствует козлоногий сатир («Сатир в гостях у крестьянина[19]», около 1620 г.). Почтенный бюргер, отец семейства может стать королём на время праздника, если найдёт в своём куске пирога запечённый боб. Йорданс написал ряд картин на тему этого нидерландского обычая: «Бобовый король» (около 1638 г.), «Король пьёт» (около 1656 г.) и др. Любопытная сторона творчества Йорданса — его портреты. Обычно он писал семейные пары. На холсте, запечатлевшем чету Сурпелен (конец 20-х гг. XVII в.), величественная осанка мужчины не может ввести в заблуждение зрителей. Глава этого семейства, конечно, дородная матрона, покойно, но не особенно изысканно расположившаяся в кресле. Радом устроился на жёрдочке попугай — неизменный в подобных портретах персонаж, символизирующий бюргерское тщеславие.

Якоб Йорданс. Семья Йорданс. 1621 г. Прадо, Мадрид.

Но есть у Йорданса и более одухотворённые образы. Около 1643 г. художник написал поразительную картину «Диоген»[20]. Большое полотно изображает торжище (рынок). На первом плане громоздятся овощи, живность. Между горами снеди — почти неотличимые от товара лоснящиеся лица торговцев. И среди этого изобилия — сутулая, измождённая фигура старика. Он движется прямо на зрителя из глубины картины, разрезая композицию надвое, как корабль, рассекающий волны. Безумный мудрец ищет того, кто достоин имени Человека.

Якоб Йорданс. Бобовый король. Около 1638 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Якоб Йорданс. Праздник бобового короля. Около 1665 г. Художественно-исторический музей, Вена



Якоб Йорданс. Сатир в гостях у крестьянина. Около 1622 г. с последующей авторской переделкой. Старая пинакотека, Мюнхен.

Якоб Йорданс. Диоген. Около 1643 г. Картинная галерея, Дрезден.

ФРАНС СНЕЙДЕРС (1579–1657)

Франса Снейдерса называют «Рубенсом натюрморта», настолько ярок его вклад в традицию этого жанра фламандской живописи. В знаменитой серии «лавок» — «Рыбная лавка», «Фруктовая лавка», «Натюрморт с лебедем» (1613–1620 гг.) и другие полотна — художник изобразил столы, переполненные всевозможной снедью, чаще всего дичью или рыбой. Трофеи охотников и рыболовов неисчислимы и разнообразны: здесь и павлин, и тюлень, и черепаха. Казалось бы, груды мёртвых тушек должны создавать гнетущее настроение, но Снейдерс всеми силами старается этого избежать. Располагая дары природы в неожиданных сочетаниях и при резком освещении, показывая многообразие фактур и красок (серебристая рыбья чешуя, упругое пёстрое оперение птиц, мягкий мех зверей), художник напоминает не о смерти, а об отшумевшей жизни. Не следует слишком доверять этой картине изобилия — реальный быт того времени был

значительно более скромным. Перед зрителем воплощение духа старой доброй Фландрии, любви её народа к земным дарам и простодушной мечты о благодатной Стране бездельников, где жареные куропатки влетают в рот всем желающим.

Франс Снейдерс. Рыбная лавка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ян Фейт. Натюрморт с собакой. Прадо, Мадрид.

Манера Яна Фейта (1611–1661) более изысканна, чем у его учителя Снейдерса. Подчёркнуто скромные по композиции и размерам произведения Фейта интересны гармонией сдержанного света, тонких оттенков коричневых, зеленоватых и светло-серых тонов. Эта несравненная чуткость живописца сближает его с голландскими мастерами.

Йорданс был плодовитым и преуспевающим мастером. К нему обращались с заказами короли Англии и Швеции. Однако признание явно не пошло ему на пользу как художнику — в последние десятилетия жизни из-под его кисти выходили однообразные, почти ремесленного уровня картины.

Адриан Браувер (1605 или 1606–1638)

Адриан Браувер был сыном живописца-протестанта из фламандского городка Ауденарде. В 1621 г. он переселился в голландский город Харлем, где сначала учился художественному ремеслу у портретиста Франса Халса, а с 1627 г. стал работать самостоятельно. В 1631 г. он переехал в Антверпен и был принят в гильдию Святого Луки.

Завсегдатай питейных заведений, вечный несостоятельный должник, Браувер часто расплачивался своими работами с трактирщиками и кредиторами. Он создал множество картин и рисунков. Его высоко ценил Рубенс, обычно скупой на похвалы собратьям-художникам.

Вначале творчество Браувера не выходило за границы популярного в Нидерландах комического жанра. Картинам голландского периода (например, «Праздник убоя свиней») свойственны грубоватая весёлость и пестрота красок. Иным настроением отличаются полотна 30-х гг. XVII в. В этот период героями Браувера вместо благодушных увальней-селян всё чаще становились теряющие человеческий облик обитатели городского дна. Они глотают омерзительные снадобья, морщатся от дурного запаха, корчатся под ножом доморощенных хирургов («Горькое лекарство», «Неприятные отцовские обязанности», «Операция на плече»). А если веселятся, то нарочито и бессмысленно, как завсегдатаи притона в картине «Курильщики» (1636–1638 гг.) — одурманенные, с остекленевшими глазами наркоманов (в XVII в. к табаку обычно подмешивали индийскую коноплю). Для антверпенских работ характерны крупные планы, небольшое

число фигур, острый интерес к мимике (сказывалось увлечение Браувера театром). Сочетания красок — неяркие, но гармоничные, в основном оливково-зелёных и серо-коричневых тонов.

Адриан Браувер. Неприятные отцовские обязанности. 30-е гг. XVII в. Картинная галерея, Дрезден.

Адриан Браувер. Сцена в кабачке. Около 1632 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Давид Тенирс Младший. Крестьянская свадьба. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Давид Тенирс Младший (1610–1690) брался за любые заказы: он писал пейзажи, портреты, картины на мифологические и бытовые темы, сцены охоты. Но любимым его сюжетом были народные праздники. Хрупкие подвижные фигурки на полотнах Тенирса кажутся куклами; краски пестры и слащавы; точные мелкие мазки сливаются, образуя гладкую, как эмаль, живописную поверхность. Знаменательно, что с 1651 г. Тенирс занимал должность хранителя картинной галереи очередного правителя Нидерландов. В то время фламандская школа была уже скорее достоянием музеев, чем живым художественным течением.

Адриан Браувер. Пьющие за столом. Около 1633–1636 гг. Старая пинакотека, Мюнхен.

К лучшим произведениям Браувера относятся написанные им незадолго до смерти (художник умер во время эпидемии чумы) приблизительно два десятка полотен, в которых присутствует пейзаж («Пьющие за столом», 1633–1636 гг.; «Пейзаж с играющими в шары», середина 30-х гг.). Неприметные виды задворок с серыми заборами и песчаными склонами под облачным небом привлекают особой задушевностью. Мастер словно пытается вырваться из чада кабаков на свежий воздух.

Вторая четверть XVII в. для жителей Южных Нидерландов — безрадостное время. Полная зависимость от дряхлеющей, но не желающей с этим мириться Испании не сулила никакого будущего. Войны Испании с Голландией и Францией отрезали юг Нидерландов от цивилизованной части Европы.

К середине XVII в. Южные Нидерланды окончательно превратились в пешку на шахматной доске европейской политики. Потом страна стала провинцией Австрийской империи и полем сражения в военных конфликтах своих более сильных соседей. Тем замечательнее кажутся несколько десятилетий расцвета фламандского искусства — период краткий и яркий.

Искусство Голландии

В 1581 г. жители Северных Нидерландов после многолетней войны за освобождение из-под власти Испании провозгласили независимую Республику Соединённых провинций. Среди них в хозяйственном и культурном отношении лидировала Голландия, поэтому так вскоре стали называть и всю страну. Общественное устройство новых Нидерландов мало изменилось в сравнении с XVI в., но в духовной жизни последовали значительные перемены. Государственной религией стал кальвинизм[21]. Это вероучение не признавало икон и вообще церковного искусства.

Голландским художникам поневоле пришлось отказаться от религиозных тем и искать новые. Они обратились к окружавшей их действительности, будничным событиям, происходившим изо дня в день в соседней комнате или на соседней улице. Да и заказчики — чаще не вельможи, а малообразованные бюргеры — больше всего ценили произведения искусства за то, что они «совсем как живые».

Картины стали рыночным товаром, и благосостояние живописца всецело зависело от умения угодить заказчику. Поэтому художник всю жизнь совершенствовался в определённом жанре. Настроение, которым проникнуты произведения голландской школы, и даже их небольшой, как правило, формат говорят о том, что многие из них предназначались не для

дворцов, а для скромных гостиных и были адресованы простому человеку.

Франс Халс (между 1581 и 1585–1666)

Франс Халс, прославившийся прежде всего как портретист, был выходцем из Фландрии: он родился в Антверпене в семье ткача. С приходом испанцев его родители, подобно тысячам соотечественников, перебрались на север и обосновались в Харлеме. Здесь Халс обучался живописи и в 1610 г. получил звание мастера — стал членом гильдии Святого Луки.

В 1612–1615 гг. Халс служил рядовым в стрелковой роте Святого Георгия, а по окончании службы бывшие командиры предложили ему написать их групповой портрет (1616 г.). Художник запечатлел стрелков во время традиционного банкета. Здесь царит порядок. Офицеры — солидные мужчины средних лет, затянутые в чёрные мундиры и с яркими шарфами через плечо, — восседают вокруг стола; рядом стоят трое молодых знаменосцев и слуга. Старшие чины заняты непринуждённой, неторопливой беседой (спешить им некуда, ведь подобные банкеты продолжались по нескольку дней), младшие почтительно молчат. Характеры всех персонажей — от толстого благодушного капитана до молодцеватого щёголя-знаменосца — переданы Франсом Халсом ярко и глубоко. Особенно оживляют композицию приветливые или недоверчивые взгляды стрелков, обращённые прямо на зрителя.

Франс Халс. Офицеры стрелковой роты Святого Георгия. 1616 г. Музей Франса Халса, Харлем.

Франс Халс. Семейный портрет Исаака Массы и его жены. Около 1622 г. Риксмузей, Амстердам.

Франс Халс. Весёлое общество. Между 1616 и 1620 гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

В том же 1616 г. художник написал портрет торговца рыбой Корнелиса ван дер Морсха. Семидесятитрёхлетний старик, представитель знатной фамилии, изображён с корзинкой селёдок. Он бойко расхваливает свой товар. Эта странная, далёкая от бюргерской чопорности композиция говорит не только о его профессии, но и о репутации завзятого острослова (нидерландское выражение «предложить кому-нибудь селёдку» означает «высмеять»). Тёмный фон портрета оживляет задорная надпись: «Кто желает?».

Ряд работ Халса 1616–1620 гг. посвящён теме весёлых пирушек и карнавального разгула — сам он определённо был любителем шумных застолий (до наших дней в архивах сохранились счета, предъявленные художнику за съеденных его семьёй жареных быков). Герои его «Весёлого общества» (между 1616 и 1620 гг.) — участники масленичного гулянья. Старый пьяница с ожерельем из цветов, колбас, селёдок, стручкового гороха на шее и молодая бойкая красотка представляют встречу

Зимы с Весной. Багровая физиономия старика и пунцовое платье девушки с белоснежными, затейливого плетения кружевами ярко выделяются на фоне беснующихся фигур ряженых с лицами, вымазанными сажей.

Халс работал быстро — его живопись однослойна. В те времена художники вначале наносили на грунт линии рисунка, затем покрывали его красочными пятнами и наконец «оживляли» намеченные формы бликами и тенями, выписывали мелкие детали. Халс блестяще справлялся со всеми этими задачами сразу. Кисть мастера безошибочно точна: каждый волосок, ямочка, складка воротника его моделей изображены особым, всегда неповторимым мазком. Он предпочитал неяркие, но тёплые тона: все оттенки коричневого, розовый, жёлтый.

Групповой портрет

Традиция группового портрета зародилась на севере Нидерландов ещё в XV в. В 30-х гг. XVI в. появились большие полотна, запечатлевшие торжественные собрания различных общин и объединений, прежде всего офицеров стрелковых гильдий — отрядов гражданской гвардии, набиравшихся из местных жителей для охраны городов. Раз в три-четыре года личный состав таких рот обновлялся, и город устраивал банкет в честь отслуживших свой срок ветеранов. Командиры стрелков, назначавшиеся из местной знати, обычно заказывали групповой портрет. Работу живописца оплачивали сообща, причём тот, кто вносил больше денег, изображался на самом видном месте.

Портреты стрелков начала XVI в. перелают дух сурового и торжественного единения боевых товарищей. К концу столетия его сменила атмосфера весёлого, бесшабашного застолья. Стрелки поднимают кубки и бурно жестикулируют. Однако все лица спокойны и замкнуты — похоже, что художник писал своих заказчиков поодиночке, а затем просто «составил» из их фигур сцену пиршества. Один современник сравнил такие портреты с игральными картами.

В начале XVII столетия в голландском групповом портрете появились новые персонажи: старшины ремесленных гильдий — синдики; попечители различных благотворительных учреждений (больниц,

приютов) — регенты. Кроме того, художники стали изображать хирургов во время лекций знаменитых врачей, такие портреты назывались «анатомии».

Для заработка Халс нередко писал портреты зажиточных сограждан. Таков «Семейный портрет Исаака Массы и его жены» (около 1622 г.). Купец Исаак Масса был одним из интереснейших людей Харлема: он много путешествовал, долго жил в далёкой России, не раз выступал в роли посредника в русско-голландских дипломатических связях. Муж и жена сидят в парке у подножия дуба, оплетённого вьюнком (аллегория супружества). Чета Масса — истинные голландские бюргеры: они расположились с удобством, ничуть не заботясь о внешнем изяществе.

В 20-х гг. мастер снова выполнил на заказ портреты стрелковых гильдий Харлема. По сравнению с героями группового портрета 1616 г. стрелки роты Святого Адриана, изображённые в 1623–1627 гг., держатся более раскованно, «без чинов». Особое достоинство этой картины заключается в тонкой гармонии красок. Коричневато-розовый тон стен объединяет всё: глубокие чёрные пятна камзолов и шляп, сверкающую белизну воротников, пёстрые краски шарфов и знамён.

Другой групповой портрет 1627 г. изображает стрелков роты Святого Георгия. Наиболее выразителен капитан, который сидит вполоборота к зрителю и держит перевёрнутый бокал, требуя новой порции вина. Мы сразу же встречаемся взглядом с этим лихим весельчаком. Иного рода персонажи запечатлены на групповом портрете 1641 г. — регенты (попечители) харлемского госпиталя Святой Елизаветы. Это всё те же бюргеры, но их нрав сильно изменился. Тёмные фигуры образуют вокруг стола замкнутое кольцо. Лица регентов серьёзны и бесстрастны: здесь царит взаимопонимание, но, кажется, почти не звучит живая речь — собравшиеся объясняются взглядами, жестами. Преобразилась и манера письма Халса: она стала более сдержанной и строгой. Мастер чаще использует серый и чёрный цвета. Но и они таят в себе несметные возможности, недаром голландский художник Винсент Ван Гог отмечал, что «у Франса Халса есть не меньше двадцати семи различных оттенков чёрного».

Многочисленным портретам, созданным Халсом в 40-е гг., свойственна глубина психологических характеристик. Таков портрет Яспера Схаде ван Веструма, судьи из Утрехта, написанный около 1645 г. На его молодом умном, но вялом лице блуждает печальная улыбка, словно он скрывает опасную болезнь.

Франс Халс. Офицеры стрелковой роты Святого Георгия. 1627 г. Музей Франса Халса, Харлем.

Франс Халс. Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме. 1641 г. Музей Франса Халса, Харлем.

Франс Халс. Регентши приюта для престарелых в Харлеме. Около 1664 г. Музей Франса Халса, Харлем.

Франс Халс. Цыганка. 1628–1630 гг. Лувр, Париж.

Это один из самых обаятельных образов Халса. Портрет безымянной девушки мастер набросал смелыми и меткими штрихами. Таким образом ему удалось живо передать не только черты лица, но и движения, мимику непоседливой героини.

Основная тема позднего творчества Халса — усталость, внутренняя неудовлетворённость, горечь разочарований. Около 1664 г. он написал по заказу правления городского приюта для престарелых два больших портрета: регентш и регентов этого заведения. Силуэты пяти старух в чёрных платьях резко выделяются на фоне шоколадного цвета стен. Художник показывает старость без прикрас: пергаментные лица, запавшие

глаза, сухие губы, бессмысленная злоба, печаль об ушедших годах… Его героини уже распростились с красотой, бодростью, желанием жить — со всем тем, что Халс привык ценить в человеке. И всё же они упорно стремятся сохранить свои черты для будущих поколений.

На втором портрете фигуры регентов в чёрном почти сливаются с тёмным фоном. Их лица — и старые, и сравнительно молодые — одинаково бесформенны, дряблы и безучастны. Модный наряд одного из регентов выглядит как пародия в этом царстве угасания и распада. Художник писал своих персонажей слабеющей рукой, чудом сохраняя чувство формы.

В старости Франс Халс остался без средств к существованию, поэтому город в память о его заслугах назначил ему пенсию. Когда мастер умер, он был с почестями погребён в Харлемском соборе.

Рембрандт ван Рейн (1606–1669)

Творчество Рембрандта, без сомнения, вершина голландской школы. Этот мастер был одинок среди собратьев по искусству. Они считали его «первым еретиком в живописи», хотя впоследствии их самих стали называть «малыми голландцами» — чтобы подчеркнуть, насколько перерос их Рембрандт.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в Лейдене в семье владельца мельницы. Он окончил школу и пожеланию родителей в 1620 г. поступил в Лейденский университет. Однако вскоре юноша оставил его ради занятий живописью. Через три года Рембрандт перебрался в Амстердам, где посещал мастерскую местного живописца. В 1625 г. девятнадцатилетний художник — без средств и покровителей и, видимо, даже без звания мастера — возвратился в родной город и принялся за работу.

Не избалованный заказами, Рембрандт вначале писал портреты близких и особенно часто самого себя, смеющегося или задумчивого. По сути, так продолжалось учение: художник изучал выражения лица, соответствующие определённым чувствам, настроениям.

В 1632 г. Рембрандт навсегда переехал в Амстердам. Местная гильдия хирургов сразу же предложила ему выгодный заказ: изобразить своих членов на анатомической лекции выдающегося голландского врача Николаса Питерса — доктора Тулпа («тулп» — «тюльпан» по-нидерландски — был изображён на фасаде его дома). На картине сдержанный и элегантный доктор вскрывает труп, что было в те времена незаурядным событием. Хирурги в праздничных костюмах образуют слитную группу: все они робеют

перед зрелищем мертвеца и, внимательно сверяя увиденное с иллюстрацией в огромной книге, восхищаются познаниями лектора. А тот действует привычно, легко и в отличие от своих боязливых слушателей не страшится взглянуть в лицо смерти. Слуга, стоящий в глубине картины, очевидно, ценит себя не меньше, чем блестящий лектор. Уверенно, с лёгкой иронией смотрит он поверх голов господ хирургов.

«Анатомия доктора Тулпа» принесла Рембрандту признание публики. Теперь амстердамские богачи наперебой заказывали художнику свои портреты.

В 1634 г. Рембрандт женился на юной Саскии ван Эйленбюрх. На портрете этого года жена художника, в цветочном венке и просторном причудливом платье, преображается в богиню цветения Флору, окружённую лесным полумраком. Выбор наряда не случаен: Саския готовилась стать матерью. В автопортрете 1635 г. художник изобразил себя весёлым и нарядным кавалером за пиршественным столом с красавицей Саскией на коленях. Его лицо, обращённое к зрителю, излучает заразительное веселье, а Саския лишь сдержанно улыбается. На супругах живописные костюмы XVI в. — Рембрандт охотно покупал у антикваров старинные наряды и переодевал в них свои модели.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в юности. Старая пинакотека, Мюнхен.

Рембрандт ван Рейн. Анатомия доктора Тулпа. 1632 г. Музей Маурицхейс, Гаага.

Натюрморт

Голландский натюрморт XVII в. поражает богатством тем. В каждом художественном центре страны живописцы предпочитали свои композиции: в Утрехте — из цветов и плодов, в Гааге — из рыбы. В Харлеме писали скромные завтраки, в Амстердаме — роскошные десерты, а в университетском Лейдене — книги и другие предметы для занятий науками или традиционные символы мирской суеты — череп, свечу, песочные часы.

В натюрмортах, относящихся к началу XVII столетия, предметы расставлены в строгом порядке, словно экспонаты в музейной витрине. В подобных картинах детали наделены символическим значением. Яблоки

напоминают о грехопадении Адама, а виноград — об искупительной жертве Христа. Раковина — оболочка, оставленная когда-то жившим в ней существом, увядшие цветы — символ смерти. Бабочка, родившаяся из кокона, означает воскресение. Таковы, например, полотна Балтазара ван дер Аста (1590–1656).

У художников следующего поколения вещи уже не столько напоминают об отвлечённых истинах, сколько служат для создания самостоятельных художественных образов. В их картинах привычные предметы обретают особую, не замеченную прежде красоту. Харлемский живописец Питер Клас (1597–1661) тонко и умело подчёркивает своеобразие каждого блюда, бокала, горшка, найдя для любого из них идеальное соседство. В натюрмортах его земляка Виллема Класа Хеды (около 1594 — около 1680) царит живописный беспорядок. Чаще всего он писал «прерванные завтраки». Смятая скатерть, перепутанные предметы сервировки, еда, к которой едва притронулись, — всё здесь напоминает о недавнем присутствии человека. Картины оживлены многообразными световыми пятнами и разноцветными тенями на стекле, металле, полотне («Завтрак с крабом», 1648 г.).

Во второй половине XVII в. голландский натюрморт, подобно пейзажу, стал более зрелищным, сложным и многокрасочным. На картинах Абрахама ван Бейерена (1620 или 1621–1690) и Виллема Калфа (1622–1693) изображены грандиозные пирамиды из дорогой посуды и экзотических фруктов. Здесь и чеканное серебро, и бело-голубой фаянс, и кубки из морских раковин, цветы, виноградные грозди, полуочищенные плоды.

Питер Клас. Завтрак с ветчиной. 1647 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Балтазар ван дер Аст. Натюрморт с цветами яблони. 1635 г. Государственные музеи, Берлин.

Биллем Клас Хеда. Завтрак с крабом. 1648 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Биллем Калф. Десерт. Около 1659 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рембрандт ван Рейн. Флора. 1634 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет с Саскией на коленях. 1635 г. Картинная галерея, Дрезден.

Рембрандт встретил 40-е гг. XVII в. хозяином роскошного особняка, вместившего собрание картин, уникальную коллекцию драгоценностей, восточных тканей, старинного оружия и прочих диковин. У него было множество учеников.

В 1642 г. Рембрандт выполнил большой заказ — картину «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока». Отряд под предводительством бравого капитана выходит из тёмной арки в полосу яркого солнечного света. Стрелки не позируют для парадного портрета — все словно застигнуты врасплох. В группу военных вклиниваются случайные прохожие — вместо шестнадцати заказчиков Рембрандт изобразил тридцать четыре фигуры. Однако, несмотря на сутолоку, движения капитана Кока спокойны и властны. С ним беседует низенький

лейтенант в жёлтом колете. Его костюм выделяется солнечным пятном среди чёрных и тёмно-красных одежд остальных персонажей. Ещё более сильное сияние исходит от фигурки маленькой девочки, которая бросает из толпы цепкий взгляд на зрителя. В чертах её лица есть сходство с Саскией. В 1642 г. Рембрандт овдовел. Возможно, переживая утрату любимой женщины, художник и ввёл в своё произведение эту загадочную героиню.

«Даная» Рембрандта

Судьба этого произведения Рембрандта загадочна и драматична. Хотя на картине имеется авторская датировка — 1636 г., знатокам наследия мастера она всегда казалась более поздней работой. Для раннего периода его творчества ещё не характерны образы такой глубины и силы. Тёплая золотистая тональность красок также появляется на полотнах художника лишь начиная с 40-х гг. В 1966 г. картину исследовали с помощью рентгеновских лучей в лаборатории Эрмитажа, и эти сомнения разрешились. Произведение действительно было исполнено в 30-е гг., но десять лет спустя подверглось глубокой авторской переделке.

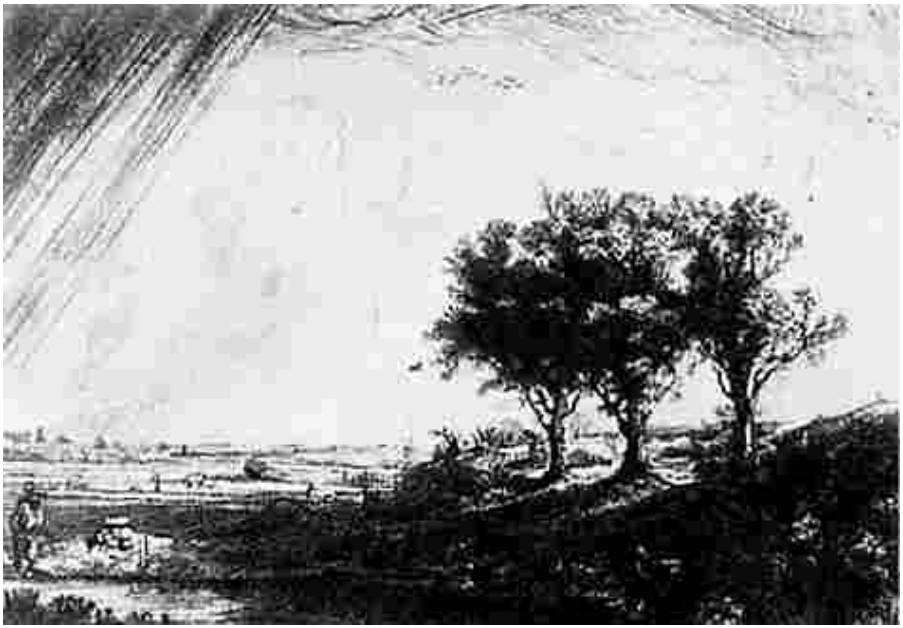
В древнегреческой мифологии Даная — дочь аргосского иаря Акрисия (Аргос — город в Древней Греции на полуострове Пелопоннес), который, получив предсказание, что погибнет от руки внука, запер её в медный дворец. Но бог Зевс, влюблённый в Данаю, превратился в золотой дождь и проник в её покои.

Первоначально Рембрандт написал золотой дождь в виде сверкающих капель. Однако позднее художник заменил их потоком света, который льётся из глубины, играет на атласе и парче ложа, ласково омывает тело зачарованной, ещё полусонной Данаи. Её фигура также была переписана. Как показали исследования, вначале Рембрандт изобразил в облике Данаи обильно украшенную драгоценностями Саскию. В окончательном варианте внешность героини изменилась, на ней поубавилось украшений, выражение лица стало более поэтичным и естественным, а жест протянутой руки — особенно плавным. Известно, что мастер создал «Данаю» по заказу, но так дорожил этим полотном, что

впоследствии выкупил его у наследников заказчика.

Прославленный шедевр сменил несколько владельцев, а в 1772 г. был приобретён в Париже для российской императрицы Екатерины II и занял почётное место в коллекции Эрмитажа. В 1985 г. картина пострадала от нападения маньяка, который разрезал полотно ножом и облил его кислотой. Реставраторы сделали всё возможное, чтобы возвратить «Данаю» зрителям. С октября 1997 г. она вновь выставлена в одном из залов Государственного Эрмитажа.

Рембрандт ван Рейн. Даная. 1636 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рембрандт ван Рейн. Три дерева. 1643 г. Офорт.

Картина Рембрандта удивила современников. Разумеется, не всем заказчикам, которые добросовестно оплатили работу живописца, понравилось то, что рядом изображены посторонние персонажи и что лица некоторых из них заслонены другими фигурами.

Судьба этого полотна была сложной. Многолетняя копоть каминов в зале стрелковой гильдии придала живописи сумрачный, «ночной» колорит, а в начале XVIII в. огромный холст был обрезан с четырёх сторон. В XIX в. романтически настроенные зрители дали картине поэтическое название «Ночной дозор». На самом деле нетрудно заметить, что действие происходит днём, около полудня — тени от фигур совсем короткие.

Рембрандт ван Рейн. Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока (Ночной дозор). 1642 г. Риксмузей, Амстердам.

В 40-е гг. XVII в. Рембрандт особенно увлёкся пейзажем. В жизни природы он искал утешения в вечной разлуке с Саскией и отдыха после титанических трудов над большими полотнами. Встретив среди полей три дерева, художник делает их «героями» одноимённого офорта (вид гравюры). Они стоят под пасмурным небом на невысоком холме посреди плоской равнины. Эти три дерева кажутся центром мира, его животворным началом — так ясно и полнозвучно воплотились в них природные стихии: терпеливая сила земли — в кряжистых стволах, вольное стремление воздуха — в трепетании ветвей и листьев.

В 50-е гг. на долю Рембрандта выпало немало испытаний. В 1649 г. он принял в семью любимую женщину — служанку Хендрикьё Стоффелс. Их брак не был официально оформлен, и обывателей раздражала эта «безнравственность». Но и без того публика охладела к художнику — в Голландии вошла в моду манера Антониса ван Дейка: лёгкие, светлые тона; изысканные мелкие мазки, положенные с таким расчётом, чтобы поверхность картины была гладкой.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Сикса. 1654 г. Собрание Сикс, Амстердам.

Одним из немногих друзей Рембрандта в 50-е гг. оставался Ян Сикс — предприниматель, учёный и поэт. Его портрет внушает чувство надёжности. Прочно стоящая фигура Сикса освещена холодноватым рассеянным светом. Одухотворённое лицо спокойно и открыто. Неброский костюм удобен и элегантен. Особую живость образу придаёт жест руки, надевающей перчатку.

«Заговор Юлия Цивилиса» Рембрандта

В 1661 г. Рембрандт получил заказ на живописное полотно для украшения новой городской ратуши (здания городского самоуправления). О старом мастере вспомнили лишь потому, что художник, которому

первоначально была поручена эта работа, внезапно умер. Рембрандт должен был прославить героизм предков голландцев — батавов, в 69–70 гг. н. э. восставших против римского владычества.

Монументальное полотно размером около шести квадратных метров было создано в короткий срок. Его водрузили на предназначенное место, но вскоре вернули автору для переделки, а затем заказ вообще был передан бывшему ученику Рембрандта. Отвергнутую картину художник от досады (или потому что нуждался в холсте для новых работ) разрезал на куски. От этого грандиозного замысла сохранились лишь центральная часть полотна и общий набросок композиции.

Художник изобразил вождей восставших племён, которые клянутся в верности своему верховному предводителю — Юлию Клавдию Цивилису. Действие происходит в священной роще батавов. Большую часть полотна занимал таинственный и грозный ночной лес. В центре композиции, очевидно, помещался самый яркий эпизод. Здесь достигающий предельной силы свет сплотил в единое целое спокойные и суровые лица повстанцев, их решительно поднятые руки и скрещенные для присяги мечи.

Рембрандт ван Рейн. Заговор Юлия Цивилиса. 1661 г. Национальный музей, Стокгольм.

Рембрандт ван Рейн. Старик в красном. 1652–1654 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Титуса. 1656 г. Художественно-исторический музей, Вена.

Рембрандт не мог и не желал потакать подобным вкусам. Потерявший заказчиков, оказавшийся на грани разорения, мастер не опускал рук.

Тогда, как и в лейденские годы, Рембрандт писал особенно много портретов, причём сам выбирал модели, а не ждал, пока заказчики выберут его. Художнику позировали родственники, соседи, случайные знакомые. Среди прочих он обессмертил неизвестного пожилого человека («Старик в красном», 1652–1654 гг.). Богатое событиями прошлое героя отразилось в его чертах. В отличие от Халса для Рембрандта старость не крушение человеческой жизни, а достойное её завершение. Портрет сына Рембрандта Титуса за чтением (1656 г.) — один из самых обаятельных юношеских образов в мировом искусстве. Перед зрителем — яркое воплощение ещё не сформировавшейся личности, живущей книгами и мечтами. По заворожённому, полудетскому, с опущенными глазами лицу бегут золотистые зайчики света вперемежку с бархатными тенями. Мастер

выделяет светом те черты сына, которые напоминают ему о покойной Саскии: самозабвенно шепчущие губы, вздёрнутый нос, рыжеватые кудри.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1665 г. Музей Вальраф-Рихауз, Кёльн.

Это один из последних автопортретов Рембрандта (всего их сохранилось около шестидесяти). Широкими золотистыми мазками на тёмном фоне выписано то ли плачущее, то ли смеющееся лицо старика — почти призрак, готовый раствориться во тьме.

Рембрандт ван Рейн. Портрет Хендрикьё Стоффелс. 1656–1657 гг. Музей Далем, Берлин.

Портрет Хендрикьё Стоффелс (1656–1657 гг.) не так поэтичен, но тоже овеян сильным тёплым чувством. Её фигура в домашнем платье появляется в проёме окна. Спокойный мягкий взгляд словно приветствует вернувшегося домой мужа.

В 1657–1660 гг. разразилась катастрофа: Рембрандт был объявлен банкротом, его дом продали, имущество и коллекции за бесценок пошли с молотка. Художнику пришлось перебраться в дешёвую квартиру. В эти годы его поддержали верная Хендрикьё и Титус, который начал торговать произведениями искусства и вскоре пригласил отца в поставщики.

Мир мыслей и переживаний Рембрандта в эту тяжёлую пору раскрывается в трагическом автопортрете 1658 г.

Мастер изобразил своё лицо крупным планом, как бы оставаясь наедине со зрителем. Его черты освещает яркий сноп света: морщины, жилки, складки напоминают о пережитом, это шрамы от ударов судьбы. Навстречу беспощадному свету обращён прямой и твёрдый взгляд больших тёмных глаз — в них читается

несломленная воля.

В работах последних лет Рембрандт достиг высочайшей человечности, его образы ярки и глубоки. В 1666 г. он завершил две картины, сюжеты которых навеяны Библией. «Еврейская невеста» (1666 г.) — условное название произведения, воспевающего любовь супругов и будущих родителей.

Картина «Возвращение блудного сына» (1668–1669 гг.) завершает творческий путь Рембрандта. В ней художник говорит о всепрощающей любви и силе раскаяния. Рухнувший на колени, измученный бродяга и полуслепой старик, положивший ему на плечи слабые руки, молчат, даже не смотрят друг на друга, но они безмерно близки. Мастер поместил их фигуры на стыке живописного и реального пространств (позднее холст был надставлен внизу, но по замыслу автора его нижний край проходил на уровне пальцев ног коленопреклонённого сына). Стёртые ступни и развалившиеся башмаки несчастного скитальца рассказывают о его долгом и трудном пути.

Рембрандт ван Рейн. Еврейская невеста. 1666 г. Риксмузей, Амстердам.

Пейзаж

В 10-х гг. XVII столетия в Харлеме сформировалась

школа пейзажа. Её видными представителями были Эсайас ван де Велде (около 1590–1630), Питер Молейн (1595–1661), Ян ван Гойен (1596–1656) и Саломон ван Рёйсдал (около 1600–1670). В отличие от мастеров XVI в. они отказались от захватывающих панорам и сосредоточили всё внимание на скромных уголках сельской местности — лощине, деревенской хижине или просто одиноком дереве. Значительную часть живописного пространства занимает небо — обычно низкое, неяркое, с несущимися, клубящимися облаками, сквозь которые иногда пробивается скупой солнечный свет.

По-видимому, уроженцем Харлема был и Херкюлес Сегерс (1589 или 1590–1638), работавший во многих городах Голландии. Щемящим чувством одиночества проникнут его «Вид Рёнена» (около 1630 г.) — изображение городка, затерявшегося на бескрайней равнине под высоким пустым небом.

Помимо живописи Сегерс занимался гравюрой. Каждый его лист — неповторимое, оригинальное произведение искусства. В ночных пейзажах («Большое дерево», «Руина») яркие блики образуют на тёмном фоне сложный рисунок и создают иллюзию серебристого мерцания лунного света.

Во второй половине XVII столетия величественные панорамы вновь вытеснили с полотен скромный пейзаж. Выдающимся мастером этого периода был Якоб ван Рёйсдал (1628 или 1629–1682), племянник С. ван Рёйсдала, работавший в Харлеме и Амстердаме. Мастер стремился запечатлеть переходные состояния в природе: приближение непогоды, радугу после грозы, оттепель («Зима», 60-е гг. XVII в.; «Еврейское кладбище», 1665–1670 гг.; «Ветряная мельница в Вейке», около 1670 г.).

Картина «Еврейское кладбище» принадлежит к позднему периоду творчества Я. ван Рёйсдала, когда больной мастер уже не покидал города, но продолжал писать по памяти сельскую природу. В те годы он вспомнил о еврейском кладбище близ Амстердама (надгробия, запёчатлённые на его картине, сохранились по сей день). Вероятно, эти странно выглядящие пол северным небом гробницы в виде пирамид заставили художника задуматься о переменчивой судьбе людей и народов. Рёйсдал ввёл в кладбищенский пейзаж

вымышленные детали: развалины храма, бурный поток. Он превратил своё произведение в «аллегорию жизни человеческой» — так и называлась картина в XVII в. Здесь почти всё имеет скрытый смысл: ручей символизирует быстротекущее время; сломанное дерево, гробницы, руины — смерть, властвующую над природой, людьми и царствами; радуга (по Библии, впервые появившаяся после Всемирного потопа в знак союза Бога с людьми) — надежду.

Ян ван Гойен. Пейзаж с дубом. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Херкюлес Сегерс. Лесная дорога. Офорт.

Херкюлес Сегерс. Пейзаж с двумя колокольнями. Офорт.

Помимо живописи Сегерс занимался гравюрой. Каждый его лист — неповторимое, оригинальное произведение искусства. В ночных пейзажах («Большое дерево», «Руина») яркие блики образуют на тёмном фоне сложный рисунок и создают иллюзию серебристого мерцания лунного света.

Во второй половине XVII столетия величественные панорамы вновь вытеснили с полотен скромный пейзаж. Выдающимся мастером этого периода был Якоб ван Рёйсдал (1628 или 1629–1682), племянник С. ван Рёйсдала, работавший в Харлеме и Амстердаме. Мастер стремился запечатлеть переходные состояния в природе: приближение непогоды, радугу после грозы, оттепель («Зима», 60-е гг. XVII в.; «Еврейское кладбище», 1665–1670 гг.; «Ветряная мельница в Вейке», около 1670 г.).

Картина «Еврейское кладбище» принадлежит к позднему периоду творчества Я. ван Рёйсдала, когда больной мастер уже не покидал города, но продолжал

писать по памяти сельскую природу. В те годы он вспомнил о еврейском кладбище близ Амстердама (надгробия, запёчатлённые на его картине, сохранились по сей день). Вероятно, эти странно выглядящие пол северным небом гробницы в виде пирамид заставили художника задуматься о переменчивой судьбе людей и народов. Рёйсдал ввёл в кладбищенский пейзаж вымышленные детали: развалины храма, бурный поток. Он превратил своё произведение в «аллегорию жизни человеческой» — так и называлась картина в XVII в. Здесь почти всё имеет скрытый смысл: ручей символизирует быстротекущее время; сломанное дерево, гробницы, руины — смерть, властвующую над природой, людьми и царствами; радуга (по Библии, впервые появившаяся после Всемирного потопа в знак союза Бога с людьми) — надежду.

Якоб ван Рёйсдал. Еврейское кладбище. 1665–1670 гг. Картинная галерея, Дрезден.

Якоб ван Рёйсдал. Болото. 60-е гг. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

В старости Рембрандта преследовали утраты: в 1663 г. умерла Хендрикьё Стоффелс, в 1668 г. — двадцатисемилетний Титус. А через год не стало и самого художника.

В нищете и забвении ушёл из жизни великий мастер, подаривший миру около шестисот пятидесяти картин, множество гравюр и рисунков, мастер, о произведениях которого два века спустя французский живописец Эжен Делакруа сказал: «…правда — самое прекрасное и редкое на свете».

Рембрандт ван Рейн. Возвращение блудного сына. 1668–1669 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Ян Вермер и делфтская школа живописи

Особую роль в художественной жизни Голландии второй половины XVII в. играл Делфт — небольшой город, прославившийся производством фаянса, стекла, ковров и декоративных тканей. Здесь сложилась и самобытная школа живописи, традиционной темой которой был интерьер. В этом

жанре работали Эмманюэл де Витте (между 1616 и 1618–1692) и Питер де Хох (1629 — около 1685).

Эмманюэл де Витте, переселившийся в Делфт в 1642 г., писал интерьеры церквей: иногда с натуры («Интерьер Новой церкви в Делфте с гробницей Вильгельма Оранского», 1656 г.), часто — воображаемые («Интерьер церкви», 1668 г.). В этих фантастических видах храмов мощные формы выбеленных сводов и столбов образуют единое величавое пространство.

Питер де Хох изображал скромный уют бюргерского дома. Пребывание этого художника родом из Роттердама в Делфте (конец 50-х — начало 60-х гг. XVII в.) совпадает с расцветом его творчества. В ясных и гармоничных интерьерах де Хоха открытые окна или двери уводят зрителя в мир улицы или во внутренние покои дома («Мать у колыбели», 1658–1662 гг.; «Служанка с ребёнком во дворике», 1658 г.; «Хозяйка и служанка», около 1660 г.).

Около 1650 г. в Делфт приехал Карел Фабрициус (настоящая фамилия Питерс, 1622–1654), ученик Рембрандта. Склонность к смелым творческим экспериментам проявилась в его картине «Продавец музыкальных инструментов» (1652 г.). Зрителя поражают необычное изображение пространства, странное соотношение величин: на первом плане — огромная виолончель, лежащая на прилавке; в удалении — маленькая фигурка торговца. Фоном служит вполне конкретный, не изменившийся и сегодня уголок Делфта.

Эмманюэл де Витте. Интерьер церкви. 1668 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург.

Питер де Хох. Хозяйка и служанка. Около 1660 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Бытовой жанр

С начала XVII столетия в голландской живописи развивалось новое направление — бытовой жанр. Любимой темой художников стали сцены из жизни «весёлого общества».

Праздничный быт щеголеватых кавалеров и дам на этих полотнах полон иносказательных деталей — дань

старонидерландской традиции. Чаще всего здесь скрываются прописные истины бюргерской морали. Так, ваза со льдом, в которой охлаждают вино, символизирует умеренность; обезьянка — дьявола, подстерегающего беззаботных гуляк. Географическая карта на стене придаёт домашней сценке «всемирный» масштаб.

В 40-60-х гг., в пору расцвета творчества Рембрандта, самым знаменитым живописцем в Голландии был его ученик Герард Доу (1613–1675) из Лейдена. В отличие от своего учителя он умел и любил нравиться публике. Всё его наследие состоит из однотипных, безукоризненно написанных сценок, обычно открывающихся зрителю в проёме большого окна.

Земляком Рембрандта был и Ян Стен (около 1626–1679), помимо занятий живописью содержавший трактир. Большинство его полотен беспорядочно заполнено множеством предметов, как будто художник боится пустоты.

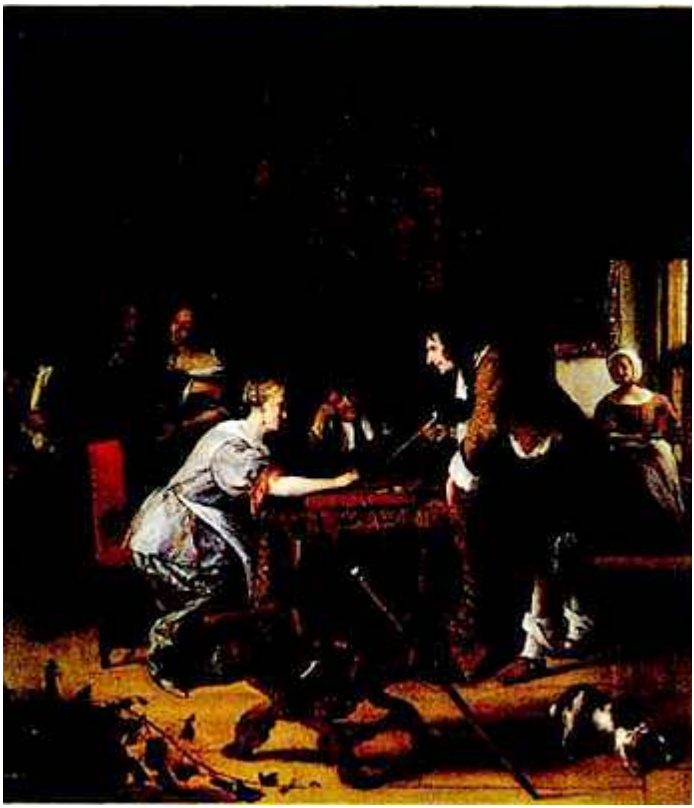
Весьма популярный художник Адриан ван Остаде (1610–1685) из Харлема, ученик Франса Халса, разрабатывал «крестьянский жанр». Он изображал мир деревни с благодушной чувствительностью заезжего горожанина. Этому настроению соответствует и колорит его картин: пёстрые, мягкие краски словно прогреты приветливым майским солнцем. Характерная для этого живописца работа — «Скрипач возле крестьянского дома» (1673 г.).

Если в начале XVII в. бытовые картины традиционно были многофигурными, пронизанными действием, то со временем художников стали привлекать более скромные сюжеты. Они старались прочувствовать поэзию повседневности в любом неброском эпизоде. Таковы произведения Габриеля Метсю (1629–1667).

Творчество Герарда Терборха (1617–1681) отличается особой изысканностью. Его мир — аристократические салоны с занавешенными окнами, а герои — бледные, церемонные кавалеры и нежные дамы в атласных нарядах, как в картине «Бокал лимонада» (около 1664 г.). Они пишут и читают письма, музицируют, мужчины учтиво ухаживают за дамами.

Герард Доу. Автопортрет. Фрагмент. 1635–1640 гг. Риксмузей, Амстердам.

Ян Стен. Гуляки. Около 1660 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Ян Стен. Игра в трик-трак. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Адриан ван Остаде. Крестьянское общество. 1671 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Адриан ван Остаде. Скрипач возле крестьянского дома. 1673 г. Музей Маурицхейс, Гаага.

Герард Терборх. Бокал лимонада. Около 1664 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Ян Вермер. Девушка с письмом. Около 1657 г. Картинная галерея, Дрезден.

Паулюс Поттер. Ферма. 1649 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург.

В 40-х гг. XVII в. в Делфте жил художник-анималист Паулюс Поттер (1625–1654). Его живописная манера замечательна великолепным чувством формы и свежестью насыщенных красок. Созданные им «портреты» домашних животных очень выразительны.

Крупнейшим мастером делфтской школы был Ян Вермер (1632–1675), уроженец города. Его отец занимался шелкоткачеством, торговал произведениями искусства, а позднее стал владельцем гостиницы. Торговлю картинами и гостиницу он передал по наследству сыну. В 1653 г. Вермер вступил в городскую гильдию Святого Луки, где впоследствии неоднократно избирался на почётные должности.

Художник написал около сорока картин. Как правило, он не датировал свои произведения, и хронология его творчества может быть установлена лишь приблизительно.

На полотне «Военный и смеющаяся девушка» (около 1657 г.) свет весеннего дня, льющийся из приоткрытого окна в глубине композиции, как бы вторит смеху молодой кокетки. Офицер и девушка сидят за одним столом, но кажутся далёкими друг от друга — так резко противопоставлены фигуры маленькой насмешницы и её огромного, смущённо молчащего кавалера.

В композиции «Девушка с письмом» (около 1657 г.) художник изобразил ту же модель, что и на предыдущей картине, но теперь её не узнать: она серьёзна и строга. Почти неуловимые движения ресниц и губ выдают скрытое беспокойство. Хрупкий точёный профиль девушки особенно красив в потоках вечернего света, на фоне белой стены, по которой пробегают лёгкие перламутровые тени.

На картине «Служанка с кувшином молока» (около 1658 г.) молодая женщина с непримечательным, но свежим лицом — не единственная героиня. Густое молоко, сбегающее тонкой струйкой из глиняного кувшина, ноздреватый каравай в плетёной корзине, салфетка, сползающая со стола, торфяная грелка для ног на полу выписаны во всех деталях, с особой выразительностью.

На рубеже 50-60-х гг. Вермер создал несколько удивительных пейзажей. Картина «Уличка» (около 1658 г.) изображает вид из окон его дома: обветшалую кирпичную постройку — приют для престарелых. Мирок этот беден, но опрятен, во всём видны следы трудолюбивых рук. Песок тротуара заботливо выметен и разглажен граблями; вымощенное плиткой низкое крылечко тщательно вымыто; фасады снизу выбелены извёсткой и увиты диким виноградом. Художник смотрит на жизнь без праздной скуки: он любуется цветом каждого кирпича, подмечает красочное богатство пасмурного неба.

Город на полотне «Вид Делфта» (около 1660 г.), изображённый после дождя, освещён первыми солнечными лучами. Дома и башни городского центра, отделённые от зрителя сверкающей лентой реки, чётко вырисовываются на фоне влажного светлеющего неба.

Вермер писал тонкой кистью, густыми, но мягкими красками. Он тщательно клал мелкие, плотные мазки, а завершал работу лёгкими, почти незаметными касаниями кисти, которые придавали неповторимую живость резким линиям и чётким формам его произведений. Цвета у Вермера сильные, насыщенные; на первый взгляд кажется, что он не смешивал краски. Но в каждом жёлтом, синем или белом пятне скрываются десятки, сотни различных оттенков. Художник понимал: чтобы небо на картине стало таким же синим, как за окном, одного синего тона мало.

Порой композиции Вермера довольно сложны. Так, на полотне «Любовное письмо» (около 1667 г.) на первом плане в полутьме стоят домашние туфли и половая щётка, а действие разворачивается на втором плане: в освещенной комнате заплаканная дама с мандолиной в руках вопросительно смотрит на румяную улыбчивую служанку, подавшую ей письмо. На стене

висит изображение Амура, божества любви, управляющего кораблём среди бурного моря, — аллегория трагических превратностей отношений между любящими.

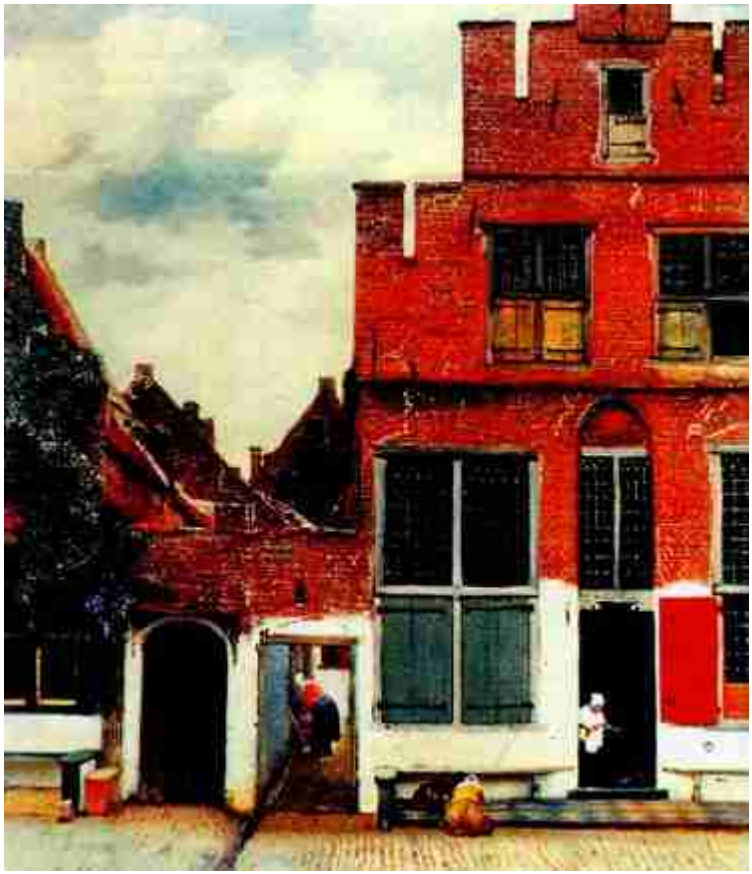
Ян Вермер. Служанка с кувшином молока. Около 1658 г. Риксмузей, Амстердам.

Ян Вермер. Любовное письмо. Около 1667 г. Рискмузей, Амстердам.

«Искусство живописи» — одно из самых важных произведений Вермера, созданное им в поздний период творчества, приблизительно в 1665–1667 гг. Картина была настоящей реликвией семьи Вермеров: художник, как правило работавший на заказ, оставил её в домашней коллекции.

Об исключительном значении картины говорят её размеры: сто двадцать на сто десять сантиметров — непривычно большой для Вермера формат. Изображение мастерской художника замечательно своей многоплановостью, обилием смысловых и живописных оттенков. Зритель любуется потоком ясного света, исходящим из глубины комнаты слева; но источник освещения спрятан за роскошной портьерой, свисающей с потолка. Этот отброшенный занавес придаёт всей сцене торжественное настроение — и одновременно интимный оттенок.

Ян Вермер. Вид Делфта. Около 1660 г. Музей Маурицхейс, Гаага.



Ян Вермер. Уличка. Около 1658 г. Риксмузей, Амстердам.

Ян Вермер. Кружевница. 1664–1665 гг. Лувр, Париж.

В человеческих образах Вермер раскрывал не мимолётные настроения, как Халс, и не целостные характеры, как Рембрандт. Его персонажи передают сложные, но стойкие состояния души. Такова и сосредоточенно работающая кружевница.

Художник пишет за мольбертом. Ему позирует сонная, цепенеющая от усталости натурщица в синем одеянии, напоминающем античное, и лавровом венке. В руках у неё книга и труба — атрибуты одной из муз, покровительницы истории Клио. Это удивительно многогранный образ: в нём сочетаются и земные черты жены или служанки живописца, и величие

идеальной героини. По замыслу художника женщина преображается в богиню и такой должна перейти на холст, ещё только тронутый первыми мазками.

Сам мастер одет по моде XVI в.: большой берет, камзол, яркие чулки — наряд слишком театральный для чопорной бюргерской Голландии. Он не просто работает, а позирует перед зрителем; видно, что он играет какую-то серьёзную и возвышенную роль. Художник расставил ноги, как моряк на палубе корабля, — он словно ощущает вращение Земли. Кажется, что эта комната способна раздвинуться до вселенских масштабов. Не случайно на стене висит старинная карта Нидерландов, изданная ещё до разделения страны, — это напоминание о бесконечности времени и пространства.

Таким образом, Вермер ведёт речь о высоком предназначении художника, который воплощает живую историю в бессмертные образы, чувствует ритм Вселенной и творит наедине с вечностью.

Искусство голландских мастеров XVII в. заметно повлияло на европейскую живопись. Они оказались достойными гордых слов лейденского художника Филипса ван Ангела, с которыми тот обратился к собратьям по творчеству в торжественной речи 18 октября 1641 г., в день Святого Луки (профессиональный праздник живописцев): «Принесём же себя со всеми великими умами на алтарь бессмертия, и пусть наши имена станут примером для потомков».

Ян Вермер. Искусство живописи. Около 1665–1667 гг. Художественно-исторический музей, Вена.

Искусство Франции

Архитектура

В XVII столетии во Франции установилась особая форма государственного устройства, названная позднее абсолютизмом. Знаменитая фраза короля Людовика XIV (1643–1715 гг.) «Государство — это я» имела под собой весомое основание: преданность монарху считалась верхом патриотизма.

Королевской власти подчинялась и религиозная жизнь страны. Католическая Церковь во Франции стремилась быть независимой от Папы Римского и во многих вопросах действовала самостоятельно.

В это же время сложилось новое философское направление — рационализм (от *лат.* rationalis — «разумный»), которое признавало основой познания разум человека. «Я мыслю, следовательно, я существую», — утверждал один из основоположников этого учения Рене Декарт (1596–1650). Именно способность человека мыслить, по мнению философов, возвышала его, превращала в подлинные образ и подобие Божие.

На основе этих представлений сформировался новый стиль в искусстве — *классицизм.* Название «классицизм» *(оплат.* classicus — «образцовый») можно буквально перевести как «основанный на классике», т. е. произведениях искусства, которые признаны образцами совершенства, идеалом — как художественным, так и нравственным. Творцы этого стиля полагали, что красота существует объективно и её законы можно постигнуть с помощью разума. Конечная же цель искусства — преобразование мира и человека согласно этим законам и воплощение идеала в реальной жизни.

Вся система художественного образования классицизма строилась на изучении античности и искусства Возрождения. Процесс творчества состоял прежде всего в соблюдении правил, установленных при изучении древних памятников, а достойными воплощения в произведениях искусства считались сюжеты из античной мифологии и истории.

В первой половине XVII в. столица Франции постепенно превратилась из города-крепости в город-резиденцию. Облик Парижа теперь определяли не крепостные стены и замки, а дворцы, парки, регулярная система улиц и площадей.

В архитектуре переход от замка к дворцу можно проследить, сравнив две постройки. Люксембургский дворец в Париже (1615–

1621 гг., архитектор Саломон де Брос), все корпуса которого расположены по периметру большого внутреннего двора, своими мощными формами ещё напоминает отгороженный от внешнего мира замок. Во дворце Мезон-Лаффит под Парижем (1642–1650 гг., архитектор Франсуа Мансар) уже нет замкнутого внутреннего двора, здание в плане имеет П-образную форму, что делает его облик более открытым (хотя он и окружён рвом с водой). Это явление в архитектуре получило поддержку государства: королевский указ 1629 г. запрещал возводить военные укрепления в замках.

Вокруг дворца в первой половине XVII в. архитектор обязательно устраивал парк, в котором царил жёсткий порядок: зелёные насаждения были аккуратно подстрижены, аллеи пересекались под прямым углом, цветники образовывали правильные геометрические фигуры. Такой парк получил название *регулярного,* или *французского.*

Вершиной развития нового направления в архитектуре стал Версаль — грандиозная парадная резиденция французских королей недалеко от Парижа. Вначале там появился королевский охотничий замок (1624 г.). Основное строительство развернулось в правление Людовика XIV в конце 60-х гг. В создании проекта участвовали виднейшие зодчие: Луи Лево (около 1612–1670), Жюль Ардуэн-Мансар (1646–1708) и выдающийся декоратор садов и парков Андре Ленотр (1613–1700). По их замыслу, Большой дворец — главная часть комплекса — должен был располагаться на искусственной террасе, где сходятся три главных проспекта Версаля. Один из них — средний — ведёт к Парижу, а два боковых — к загородным дворцам Со и Сен-Клу.

Жюль Ардуэн-Мансар, приступив к работе в 1678 г., оформил все постройки в едином стиле. Фасады корпусов были поделены на три яруса. Нижний по образцу итальянского дворца-палаццо эпохи Возрождения отделан рустом[22], средний — самый крупный — заполнен высокими арочными окнами, между которыми расположены колонны и пилястры. Верхний ярус укорочен, завершается он балюстрадой (ограждением, состоящим из ряда фигурных столбиков, соединённых перилами) и скульптурными группами, которые создают ощущение пышного убранства, хотя все фасады имеют строгий вид. Интерьеры дворца отличаются от фасадов роскошью отделки.

Огромное значение в дворцовом ансамбле принадлежит парку, спроектированному Андре Ленотром. Он отказался от искусственных водопадов и каскадов в стиле барокко, символизировавших стихийное начало в природе. Бассейны Ленотра чёткой геометрической формы, с зеркально гладкой

поверхностью. Каждая крупная аллея завершается водоёмом: главная лестница от террасы Большого дворца ведёт к фонтану Латоны[23]; в конце Королевской аллеи располагаются фонтан Аполлона и канал. Парк ориентирован по оси «запад — восток», поэтому, когда восходит солнце и его лучи отражаются в воде, возникает удивительно красивая и живописная игра света. Планировка парка связана с архитектурой — аллеи воспринимаются как продолжение залов дворца.

Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр. Версаль. 1669–1685 гг.

Главная идея парка — создать особый мир, где всё подчинено строгим законам. Не случайно многие считают Версаль блестящим выражением французского национального характера, в котором за внешней лёгкостью и безукоризненным вкусом скрываются холодный рассудок, воля и целеустремлённость.

Постепенно классицизм — стиль, обращённый к высшим духовным идеалам, — стал провозглашать идеалы политические, а искусство из средства нравственного воспитания превратилось в средство идеологической пропаганды.

Подчинение искусства политике явно ощущается в архитектуре Вандомской площади в Париже, сооружённой Жюлем Ардуэном-Мансаром в 1685–1701 гг. Небольшой замкнутый четырёхугольник площади со срезанными углами окружают административные здания с единой системой убранства. Такая замкнутость характерна для всех классицистических площадей XVII столетия. В центре помещалась конная статуя Людовика XIV (в начале XIX в. её заменила триумфальная колонна в честь

Наполеона I). Главные идеи проекта — прославление монарха и мечта об идеально упорядоченном мире, живущем по его воле.

Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр. Версаль. 1669–1685 гг.

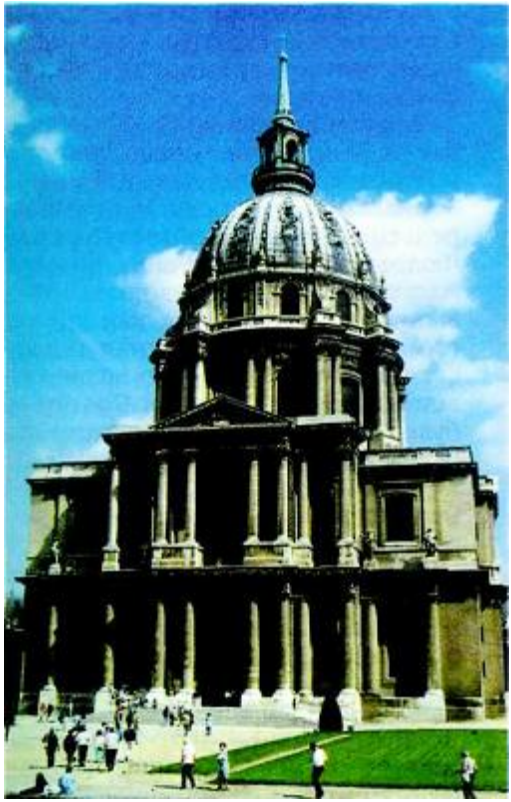
Жюль Ардуэн-Мансар, Шарль Лебрен, Антуан Куазевокс. Зеркальная галерея Большого дворца. 1678 г. Версаль.

Одно из наиболее значительных монументальных сооружений XVII в. в Париже — Собор Дома инвалидов (1680–

1706 гг.), комплекса зданий, построенных по приказу Людовика XIV для престарелых солдат. Собор, созданный Жюлем Ардуэном-Мансаром, стал важной высотной точкой Парижа, его мощный купол значительно изменил панораму города. Общий облик Собора холоден и тяжеловесен. Видимо, мастер блестяще знал архитектуру античности и Возрождения, но она не была ему близка.

Строительству главного, восточного фасада Лувра (1667–1673 гг.) — королевского дворца в Париже — придавалось столь важное значение, что проект для него выбирали по конкурсу. Среди участников были знаменитые мастера, но победу одержал никому не известный архитектор Клод Перро (1613–1688), так как именно его работа воплощала самые близкие французам идеи и настроения: строгость и торжественность, масштабность и предельную простоту.

Жюль Ардуэн-Маисар. Вандомская площадь. 1685–1701 гг. Париж.



Жюль Ардуэн-Мансар. Собор Дома инвалидов. 1680–1706 гг. Париж.

Клод Перро. Лувр. Восточный фасад. 1667–1673 гг. Париж.

Перро предложил сделать фасад огромным, на пятнадцать метров превышающим реальную длину здания. Он был разделён на ярусы, оформлен ордером со стоящими попарно колоннами. Центральная выступающая часть фасада украшена портиком[24] с фронтоном[25]. Такая трёхчастная композиция была характерна для фасадов дворцов и парадных вилл эпохи Возрождения. Мастеру удалось показать, что старые традиции по-прежнему остаются источником красоты.

Скульптура

Во второй половине XVII в. классицизм стал официальным придворным стилем, служившим прославлению монархии. От скульптуры, которая украшала дворцовые залы и парковые аллеи грандиозных королевских резиденций (и прежде всего Версаля),

требовались не столько классическая строгость и гармоничность, сколько торжественность и пышность. Мастера стремились к эффектным, выразительным решениям, монументальным формам. И в этом им, несомненно, помогли традиции итальянского барокко, особенно творчество Лоренцо Бернини.

Скульптор Франсуа Жирардон (1628–1715), пройдя в 1645–1650 гг. обучение в Риме у Бернини, значительную часть жизни посвятил оформлению Версальского парка совместно с Шарлем Лебреном и Андре Ленотром. Все его произведения, великолепные по технике, соединяют в себе черты классицизма и барокко. Но если у Бернини на первом плане драматичное столкновение героев, то у Жирардона — красивая композиция фигур. Ритм движений его персонажей соединяет их в ясные, продуманные ансамбли, которые очень эффектно смотрятся с любой точки обзора.

Франсуа Жирардон. Аполлон и нимфы. 1666 г. Версаль.

В 1683 г. для Вандомской площади в Париже Жирардон создал монументальную конную статую Людовика XIV (она погибла в годы Великой Французской революции 1789–1799 гг.), образцом для которой послужила древнеримская статуя императора Марка Аврелия. Горделивая осанка, правильные черты лица короля (не скрывавшие, однако, холодной надменности), даже условное сочетание античных доспехов и парика XVII в. выглядели убедительно и естественно. Памятник

прекрасно вписывался в архитектурный ансамбль площади.

Антуан Куазевокс (1640–1720), как и Жирардон, много работал в Версале, оформляя зал Войны и Зеркальную галерею. В большом рельефе для зала Войны «Переход Людовика XIV через Рейн» (80-е гг.) мастер сделал фигуру короля более выпуклой, в то время как другие герои почти не выделяются из плоскости. Получается, что величественный облик Короля-Солнца в буквальном смысле затмевает всех остальных персонажей. В скульптурных портретах Куазевокса точные, психологически тонкие характеристики героев усиливаются приёмами барокко — неожиданными позами, свободными движениями, пышными одеяниями. Так, в облике гравёра Жерара Одрана (80-е гг.) чувствуются и творческая одарённость, и тщеславие, а внешне помпезный портрет принца Конде (1686 г.) показывает его болезненное, почти истерическое состояние.

В работах Пьера Пюже (1620–1694), наиболее талантливого мастера того времени, чувствуется влияние Бернини и классицистического театра. Скульптура «Милон Кротонский» (1682 г.), предназначенная для Версаля, изображает античного героя, который хвастался перед богами, что может руками расщепить дерево. Но его ладонь оказалась зажатой в трещине, и он, прикованный к стволу, был растерзан львом. Всё в облике Милона говорит о глубоком страдании — изогнутое тело, предельно напряжённые мускулы, запрокинутая голова и лицо с закатившимися глазами и запёкшимися губами. При этом композиция предельно гармонична: изгибы ствола дерева и фигуры Милона вместе образуют овал, что делает её замкнутой и уравновешенной. Сюжетом рельефа «Александр Македонский и Диоген» (1692 г.) послужила история короткой встречи знаменитого завоевателя и нищего философа. В ответ на великодушное предложение Александра выполнить любое пожелание Диогена, он изрёк: «Отойди, ты загораживаешь мне солнце». Эту историю Пюже превратил в огромное многофигурное действо, в котором помимо эффектного диалога в жестах Александра и Диогена нашлось место и для толпы, и для развевающихся знамён, и для архитектурной декорации.

Пьер Пюже. Александр Македонский и Диоген. Фрагменты. 1692 г. Лувр, Париж.

Антуан Куазевокс. Принц Конде. 1686 г. Лувр, Париж.

Французская скульптура XVII в., соединяя в себе черты классицизма и барокко, выявила глубокое внутреннее родство этих стилей. На первый взгляд они кажутся противоположными друг другу, а по сути представляют собой разные пути к одной и той же цели.

Живопись

Жорж де Латур (1593–1652)

В начале XVII столетия основным центром развития живописи во Франции был не Париж, её столица, а восточная провинция Лотарингия и её главный город Нанси.

Когда было создано большинство произведений живописца из Лотарингии Жоржа де Латура, неизвестно. Долгое время мастер был забыт, и только в начале XX в. его открыли заново. В его творчестве можно выделить два важных направления: жанровые сцены и картины на религиозные сюжеты.

ЛУИ ЛЕНЕН (между 1600 и 1610–1648)

Луи Ленен (художниками были и два его брата) писал в основном жанровые сцены из жизни крестьян. Его герои не приукрашены внешне, но исполнены благородства, достоинства и внутреннего покоя. Они живут в гармонии с Богом, окружающим миром и собой, проводя время в смиренном и кропотливом труде. Картины Ленена, продуманные и упорядоченные по композиции, строги по колориту, каждая мелкая деталь изображена тщательно. В попытках найти гармонию в жизни крестьян Ленен во многом предвосхитил идеи философа Жана Жака Руссо. А в живописи XIX в. его творчество нашло продолжателя в лице Жана Франсуа Милле, прозванного современниками «художником-крестьянином».

Луи Ленен. Семейство молочницы. 40-е гг. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Жанровые сцены Латура — живописные варианты одной и той же темы: молодой, богато одетый человек становится жертвой бродячих гадалок или карточных шулеров. В XVII в. этот сюжет впервые появился в творчестве итальянского художника Микеланджело да Караваджо, а позднее обрёл популярность во всей Европе. В картине «Шулер» (1630–1640 гг.) Латур использовал художественный приём Караваджо — противопоставление тёмного пространства и потока яркого света. Фигуры героев, детали их одежды и скупой интерьер выписаны тщательно и немного суховато. Действие построено на молчаливой игре взглядов персонажей, внутреннем диалоге, который превращает заурядное событие в мистическое и таинственное. В картине немало деталей со скрытой символикой. Например, распустившаяся шнуровка в одежде шулера, перья на шляпах — символы разгульной жизни, крупный жемчуг на шее женщины — средневековый символ супружеской измены. У юноши, которого обманывает шулер, шнуровка затянута, но

пышные перья на шляпе означают его склонность к распущенности.

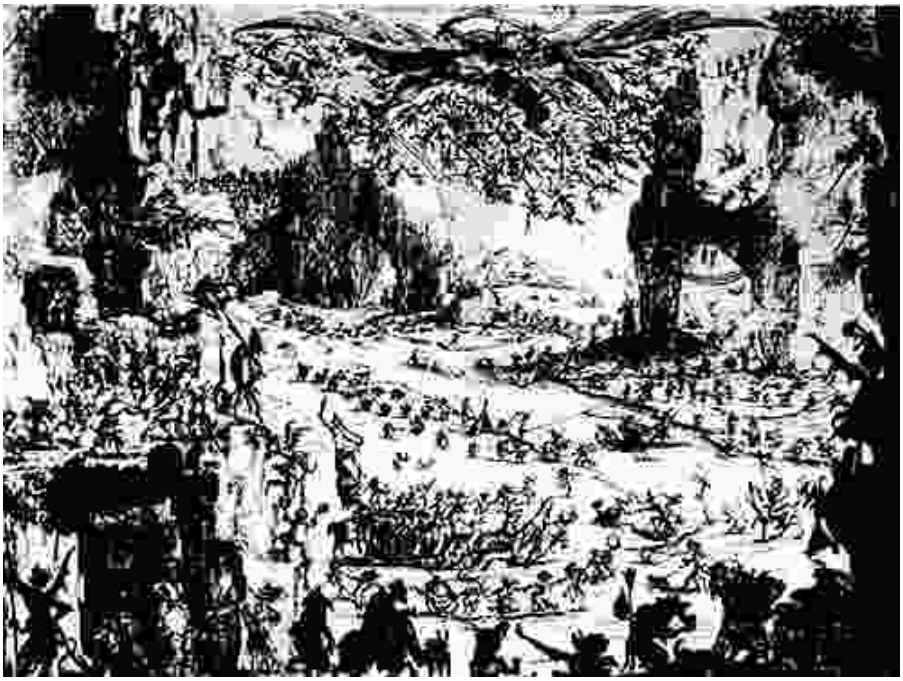
Картины Латура на религиозные темы весьма разнообразны по содержанию. Мастер обращался как к текстам Ветхого и Нового Заветов, так и к апокрифам[26]. В апокрифической литературе художника интересовали прежде всего эпизоды детства Богоматери и Христа. Такие картины на первый взгляд просты и незатейливы: мальчик-Христос держит свечу над склонившимся к работе Иосифом («Иосиф-плотник»); юная Мария стоит со свечой перед Своей матерью Анной, читающей Ей книгу («Воспитание Богоматери»).

Жак Калло (1592 или 1593–1635)

Художник-график из Лотарингии Жак Калло провёл в Италии тринадцать лет. Возвратившись на родину, в город Нанси, он оказался свидетелем войны, голода и эпидемии чумы. Мастер работал над графическими циклами, объединёнными общими темами. Его привлекали трагические сюжеты, раскрывающие в полной мере страдания и внутреннее несовершенство человека: «Нищие» (1622 г.), «Большие страсти» (1623–1624 гг.), «Малые бедствия войны» (1632 г.), «Большие бедствия войны» (1633 г.). Жизнь в его произведениях предстаёт калейдоскопом страшных, бессмысленных событий, а персонажи — существами грубыми и беспомощными одновременно.

Самая жестокая по сюжету композиция из цикла «Большие бедствия войны» — «Дерево повешенных». В ней потрясает не столько дерево, на котором люди висят, как ёлочные игрушки, сколько реакция окружающих на казнь. Они стоят рядом, непринуждённо беседуя и разглядывая дерево, т. е. чувствуют себя совершенно спокойно, и именно эта их привычка к расправам — самое страшное зло.

В сценах «Мученичество Святого Себастьяна» (1631 г.), «Искушение Святого Антония» (1635 г.) главные герои теряются в толпе палачей, зевак или разнообразных чудовищ. Калло предоставляет зрителю возможность созерцать не искупление греха, а сам грех во всей его неприглядности. Мастера отличает острота видения, склонность к преувеличениям поз и жестов. Но он нигде не показывает своего отношения к изображаемому событию. Художник словно держится от него в стороне, и от этого сюжет предстаёт ещё более трагичным.



Жак Калло. Искушение Святого Антония. Гравюра. 1635 г.

Жорж де Латур. Иосиф-плотник. Лувр, Париж.

Жорж де Латур. Шулер. 1630–1640 гг. Лувр, Париж.

Традиции и образы Караваджо и в целом стиля барокко не прижились на французской почве. Возможно, поэтому такие мастера, как Калло и Латур, не нашли поддержки в современном им искусстве — нарождавшийся классицизм предлагал свои ценности и художественные законы.

Никола Пуссен и живопись классицизма

Никола Пуссен (1594–1665) родился в маленькой деревушке в Нормандии, провинции на северо-западе Франции. Попав в Париж в возрасте восемнадцати лет, он брал уроки живописи у разных учителей, но ни у одного не задерживался надолго. В результате подлинными его наставниками стали картины великих мастеров прошлого, которые он изучал и копировал в Лувре.

В 1624 г. Пуссен впервые поехал в Италию. Там он сложился как художник и прожил большую часть жизни. Пуссен был всесторонне образованным человеком, блестящим знатоком античной литературы. Любимыми его авторами были Гомер и Овидий.

Не удивительно, что в живописи Пуссена преобладала

античная тематика. Он представлял Древнюю Грецию как идеально-прекрасный мир, населённый мудрыми и совершенными людьми. Даже в драматических эпизодах древней истории он старался увидеть торжество любви и высшей справедливости.

В одном из лучших произведений на античную тему «Царство Флоры» (1631 г.) художник собрал персонажей эпоса Овидия «Метаморфозы», которые после смерти превратились в цветы (Нарцисс, Гиацинт и др.). Танцующая Флора[27] находится в центре, а остальные фигуры расположены по кругу, их позы и жесты подчинены единому ритму — благодаря этому вся композиция пронизана круговым движением. Мягкий по колориту и нежный по настроению пейзаж написан довольно условно и больше похож на театральную декорацию. Связь живописи с театральным искусством была закономерной для художника XVII в. — столетия расцвета театра. Картина раскрывает важную для мастера мысль: герои, страдавшие и безвременно погибшие на земле, старели покои и радость в волшебном саду Флоры.

Никола Пуссен. Царство Флоры. 1631 г. Картинная галерея, Дрезден.

Большинство сюжетов картин Пуссена имеет литературную основу. Некоторые из них написаны по мотивам произведения поэта итальянского Возрождения

Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим», повествующего о походах рыцарей-крестоносцев в Палестину. Художника интересовали не военные, а лирические эпизоды: например, история любви Эрминии к рыцарю Танкреду. Танкред был ранен в бою, и Эрминия мечом отрезала себе волосы, чтобы перевязать ими раны возлюбленного.

На полотне господствуют гармония и свет. Фигуры Танкреда и склонённой над ним Эрминии образуют некое подобие круга, что сразу вносит в композицию равновесие и покой. Колорит произведения построен на гармоничном сочетании чистых красок — синей, красной, жёлтой и оранжевой. Действие сосредоточено в глубине пространства, первый план остаётся пустым, благодаря чему возникает ощущение простора. Возвышенное, эпически монументальное произведение показывает любовь главных героев (они принадлежали к враждующим сторонам) как величайшую ценность, которая важнее всех войн и религиозных конфликтов.

Никола Пуссен. Танкред и Эрминия. 1629–1630 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Пуссен увлекался учением античных философов-стоиков, призывавших к мужеству и сохранению достоинства перед лицом

смерти. Размышления о смерти занимали важное место в его творчестве, с ними связан сюжет картины «Аркадские пастухи» (50-е гг. XVII в.). Жители Аркадии, где царят радость и покой, обнаруживают надгробие с надписью: «И я в Аркадии»[28]. Это сама Смерть обращается к героям и разрушает их безмятежное настроение, заставляя задуматься о неизбежных грядущих страданиях. Одна из женщин кладёт руку на плечо своего соседа, она словно пытается помочь ему примириться с мыслью о неизбежном конце. Однако, несмотря на трагическое содержание, художник повествует о столкновении жизни и смерти спокойно. Композиция картины проста и логична: персонажи сгруппированы возле надгробия и связаны движениями рук. Фигуры написаны с помощью мягкой и выразительной светотени, они чем-то напоминают античные скульптуры.

Никола Пуссен. Аркадские пастухи. 50-е гг. XVII в. Лувр, Париж.

Важное место в творчестве Пуссена занимал пейзаж. Он всегда населён мифологическими героями. Это отражено даже в названиях произведений: «Пейзаж с Полифемом» (1649 г.)[29], «Пейзаж с Геркулесом» (1649 г.). Но их фигуры малы и почти незаметны среди огромных гор, облаков и деревьев. Персонажи античной мифологии выступают здесь как символ одухотворённости мира. Ту же идею выражает и композиция

пейзажа — простая, логичная, упорядоченная. В картинах чётко отделены пространственные планы: первый план — равнина, второй — гигантские деревья, третий — горы, небо или морская гладь. Разделение на планы подчёркивалось и цветом. Так появилась система, названная позднее «пейзажной трёхцветкой»: в живописи первого плана преобладают жёлтый и коричневый цвета, на втором — тёплые и зелёный, на третьем — холодные, и прежде всего голубой[30]. Но художник был убеждён, что цвет — это лишь средство для создания объёма и глубокого пространства, он не должен отвлекать глаз зрителя от ювелирно точного рисунка и гармонично организованной композиции. В результате рождался образ идеального мира, устроенного согласно высшим законам разума.

У Никола Пуссена было немного учеников, но он фактически создал современную ему школу живописи. Творчество этого мастера стало вершиной французского классицизма и оказало влияние на многих художников последующих столетий.

Никола Пуссен. Пейзаж с Полифемом. 1649 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Шарль Лебрен (1619–1690)

В обширном наследии Шарля Лебрена прекрасно прослеживаются изменения, которые претерпевал французский классицизм.

Получив звание первого живописца короля, Лебрен участвовал во всех официальных проектах, прежде всего в оформлении Большого дворца в Версале. Его росписи прославляли мощь французской монархии и величие Людовика XIV — Короля-Солнца. Конечно, нельзя отказать художнику в высоком уровне техники, но его мастерство только сильнее подчёркивает надуманность замысла, который сводится к заурядной придворной лести.

Лебрен написал и множество портретов. Его заказчиками были в основном королевские министры и придворная аристократия. Живописец во всём потакал их вкусам, превращая свои картины в парадное театрализованное действо. Так показан канцлер Франции Пьер Сегье (1661 г.): этот политический деятель получил при жизни прозвище «собака в большом ошейнике», но Лебрен не сделал даже намёка на его жестокость — вельможа с благородной осанкой и лицом, исполненным мудрого достоинства, восседает на коне в окружении свиты.

Благодаря Лебрену в 1648 г. была основана французская Королевская академия живописи и скульптуры, он много лет руководил Королевской мануфактурой гобеленов и мебели. В своей долгой педагогической деятельности в академии Лебрен проявил себя настоящим диктатором, настаивая прежде всего на тщательном обучении рисунку и пренебрегая колоритом. Ссылаясь при этом на авторитет Пуссена, он незаметно превратил его принципы в мёртвую догму.

Шарль Лебрен. Портрет канцлера Пьера Сегье. 1661 г. Лувр, Париж.

Клод Лоррен (1600–1682) был современником Пуссена. Настоящее имя художника — Клод Желле, а прозвище Лоррен он получил по названию места своего рождения — провинции Лотарингия *(франц.* Lorraine). Ещё ребёнком он попал в Италию, где и начал обучаться живописи. Большую часть жизни художник провёл в Риме, откуда иногда ненадолго возвращался на родину.

Лоррен посвятил своё творчество пейзажу, что во Франции XVII в. было редкостью. Его полотна воплощают те же идеи и композиционные принципы, что и пейзажи Пуссена, но отличаются большей тонкостью колорита и виртуозно построенной перспективой. Лоррена интересовали игра тонов, изображение воздуха и света на холсте.

Художник тяготел к мягкой светотени и ровному рассеянному освещению, позволяющему передать эффект «растворения» очертаний предметов вдали. Фигуры персонажей на переднем плане кажутся почти незаметными по сравнению с эпически величавыми деревьями, горными склонами, морской гладью, на которой нежными бликами играет свет. Именно Лоррена следует

считать основоположником традиций французского пейзажа.

Клод Лоррен. Утро в гавани. 40-е гг. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Клод Лоррен. Полдень. 1651 или 1661 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Постепенно в живописи классицизма сложился комплекс норм, которые художники должны были соблюдать неукоснительно. Нормы эти были основаны на живописных традициях Пуссена.

Требовалось, чтобы сюжет картины содержал серьёзную духовно-нравственную идею, способную благотворно воздействовать на зрителя. Согласно теории классицизма, такой сюжет можно было найти только в истории, мифологии или библейских текстах. Основными художественными ценностями признавались рисунок и композиция, не допускались резкие цветовые контрасты. Композиция картины делилась на чёткие планы. Во всём, особенно в выборе объёма и пропорций фигур, художнику необходимо было ориентироваться на античных мастеров, прежде всего на древнегреческих скульпторов. Образование художника должно было проходить в стенах академии. Затем он обязательно совершал поездку в Италию, где изучал античность и произведения Рафаэля.

Таким образом, творческие методы превратились в жёсткую систему правил, а процесс работы над картиной — в подражание. Не удивительно, что мастерство живописцев классицизма начало падать, и во второй половине XVII столетия во Франции не было уже ни одного значительного художника.

Искусство XVIII века

В XVIII в. расстановка сил в художественной жизни Европы изменилась. Италия, хранительница культурных традиций прошедших веков, превратилась в своеобразный музей великих памятников прошлого. Однако в XVIII столетии равных им уже не создавалось. Итальянские государства беднели, мастера не получали крупных заказов и вынуждены были искать их за границей. И всё же в это время здесь работали выдающиеся художники. В первой половине XVIII столетия в Италии и странах, находившихся под её влиянием (в Центральной Европе, Германии), наступил новый расцвет искусства барокко.

Во Франции, которая в XVII в. стала родиной классицизма, барокко не получило широкого распространения. В начале XVIII в. здесь появился новый стиль — *рококо* (от *франц.* rocaille — «раковина»). Название раскрывает самую характерную его черту — пристрастие к сложным, изысканным формам, причудливым линиям, напоминающим прихотливый силуэт раковины. Искусство рококо обращено к миру человеческих чувств, неуловимых, тонких оттенков настроений. Этот стиль

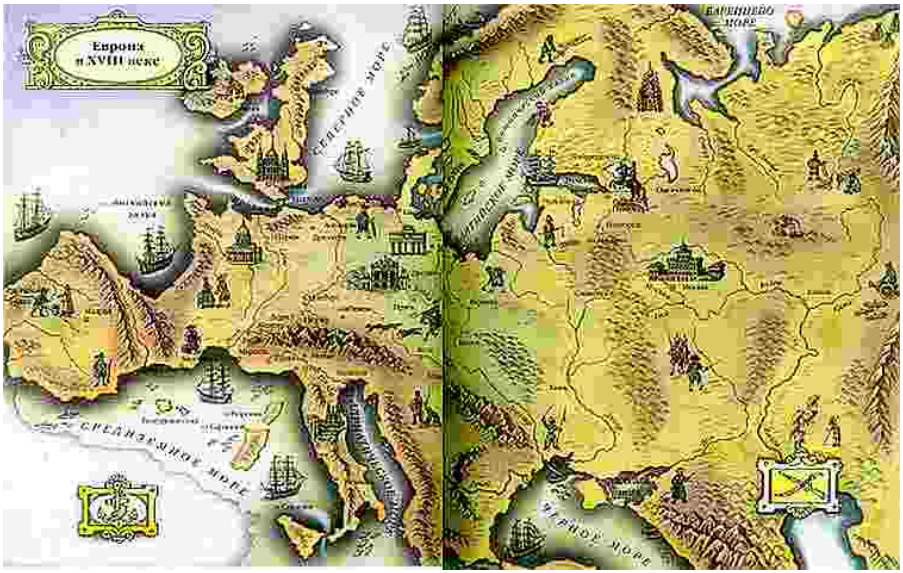
просуществовал недолго — примерно до 40-х гг., но его влияние на европейскую культуру ощущалось до конца столетия.

С середины XVIII в. европейское искусство вновь обратилось к античности, что объясняется несколькими причинами. Одна из них — достижения археологии. Начавшиеся в 40-х гг. раскопки Помпей — древнего города в Италии, засыпанного пеплом при извержении Везувия в 79 г. н. э., — открыли удивительные по красоте и богатству памятники искусства и вызвали огромный интерес к античной культуре. Однако более важная причина кроется в распространении идей Просвещения. Просветители, размышляя о совершенствовании личности и путях переустройства общества, приходили к поискам идеала, который они видели в истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима. Сложившийся на этой почве стиль получил название *неоклассицизм* (т. е. новый классицизм).

Далеко не во всех странах неоклассицизм сменил стиль рококо. Так было во Франции, в Италии (где рококо сосуществовало с барокко) и отчасти в Германии. В искусстве других стран, например в России, черты рококо и неоклассицизма оригинально переплелись.

В XVIII в. резко уменьшилась зависимость художников от частных заказчиков. Главным судьёй произведений искусства стало общественное мнение. Появилась художественная критика, задачи которой заключались в оценке произведений искусства с точки зрения всего общества. Первые критики — выдающиеся философы Просвещения[31] Дени Дидро, Жан Жак Руссо и другие — писали о театре, музыке и живописи.

Во Франции, где новые формы искусства возникали особенно быстро, важным событием художественной жизни стали публичные выставки — Салоны[32], которые ежегодно (начиная с 1667 г.) организовывала парижская Королевская академия живописи и скульптуры при поддержке двора. Успех в Салоне означал для живописца или скульптора настоящее признание, но добиться признания там было непросто. Произведения для Салонов отбирала особая комиссия академии. Участвовать в этих выставках стремились не только французы, но и мастера из других стран. Постепенно Париж превратился в общеевропейский художественный центр.


Европа
в XVIII веке
Северное море
Балтийское море
Белое море
Средиземное море
Черное море

Искусство Франции

Архитектура

Архитектура XVIII столетия во Франции традиционно разделяется на два периода, которым соответствуют два архитектурных стиля: в первой половине XVIII в. господствующее положение занимает рококо, во второй — неоклассицизм. Эти стили во всём противоположны друг другу, поэтому переход от рококо к неоклассицизму часто называют «бунтом».

Стиль рококо отошёл от строгих правил классицизма XVII в.; его мастеров больше привлекали чувственные, свободные формы. Архитектура рококо ещё сильнее, чем барокко, стремилась сделать очертания сооружений более динамичными, а их убранство — более декоративным, однако она отвергла торжественность барокко и его тесную связь с Католической Церковью.

Самого слова «неоклассицизм» в XVIII в. ещё не существовало. Критики и художники пользовались другими определениями — «истинный стиль» или «возрождение искусств». Интерес к античности в XVIII столетии приобрёл научный характер: археологи начали методические раскопки древних памятников, архитекторы стали делать точные обмеры и чертежи сохранившихся фрагментов и руин. Для неоклассицистов архитектура была способом переустройства мира. Появились утопические проекты, в которых воплощались идеалы эпохи Просвещения; позднее они получили название «говорящая архитектура».

Архитектура рококо

Рококо возникло в последние годы правления короля Людовика XIV (1643–1715 гг.), но в отличие от всех предшествовавших ему стилей французской архитектуры не было придворным искусством. Большинство построек рококо — это частные дома французской аристократии: богатые городские особняки (во Франции их называли «отелями») и загородные дворцы.

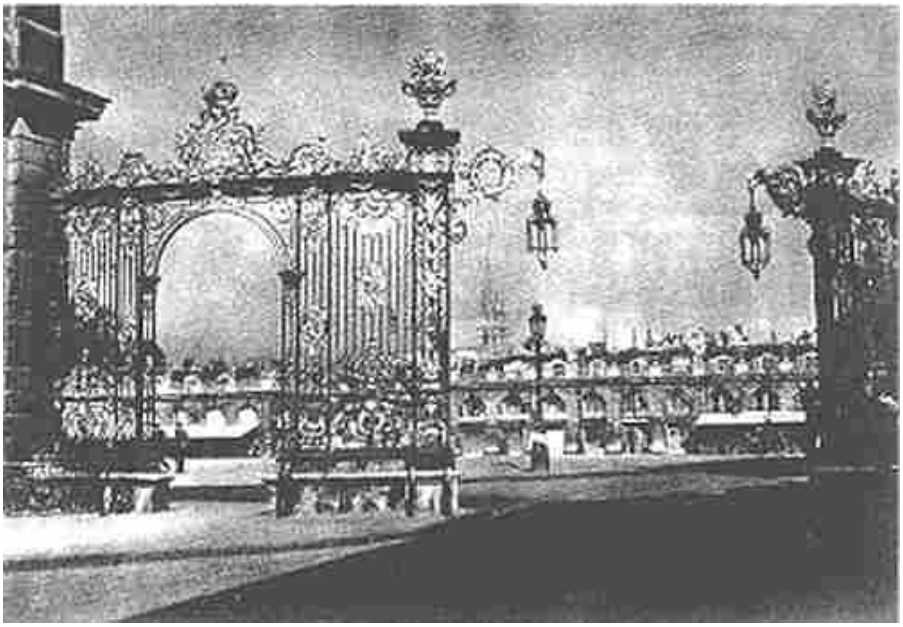
Как правило, высокая ограда отделяла особняк от города, скрывая жизнь владельцев дома. Комнаты отелей часто имели криволинейные очертания; они не располагались анфиладой[33], как было принято в особняках XVII в., а образовывали очень

изящные асимметричные композиции. В центре обычно помещался парадный зал, так называемый салон. Комнаты были гораздо меньше, чем залы дворцов эпохи классицизма, и с более низкими потолками. А окна в этих особняках делали очень большими, почти от пола. Интерьеры построек рококо были оформлены скульптурными и резными украшениями, живописью на фантастические темы и множеством зеркал.

Отель Субиз в Париже построен для принца де Субиза в 1705–1709 гг. по проекту Пьера Алексиса Деламера (1675–1745). Как и другие особняки, он отгорожен от прилегающих к нему улиц высокой стеной с роскошными въездными воротами.

Рококо 1 — Бант из хризолита. Середина XVIII в.; 2 — Миска с крышкой. Фаянс. Около 1765 г. Франция; 3 — «Часы с

мопсиками». Середина XVIII в. Франция; 4 — Дверь. XVIII в. Германия; 5 — Замок Амалиенбург. Интерьер. 1734–1739 гг. Германия; 6 — Комод; 7 — Кресло. XVIII в. Франция.



Эмманюэль Эре де Корни. Площадь Станислава. 1752–1755 гг.

Пьер Алексис Деламер. Отель Субиз. 1705–1709 гг. Париж.

Жермен Боффран. Овальный салон отеля Субиз. 1735–1738 гг. Париж.

В интерьере отеля Субиз особенно интересен Овальный салон (1735–1738 гг.), созданный в стиле рококо архитектором, скульптором и декоратором Жерменом Боффраном (1667–1754). Здесь все углы закруглены, нет ни одной прямой линии, даже переход от стен к потолку замаскирован картинами, помещёнными в рамы криволинейных очертаний. Все стены украшены резными панелями, позолоченными орнаментами и зеркалами, которые словно расширяют пространство, придавая ему неопределённость.

В эпоху рококо был создан также один из самых красивых городских ансамблей Франции — ансамбль трёх площадей в городе Нанси в Лотарингии (на востоке страны), построенный в 1752–1755 гг. по заказу Станислава I, герцога Лотарингского. Автором этого проекта был ученик Боффрана Эмманюэль Эре де

Корни (1705–1763).

Королевская площадь — перед Дворцом правительства — представляет собой как бы огромный парадный двор, почти овальный. Всю площадь обегает колоннада, которая включает в себя также портик[34] Дворца. С него открывается вид на узкую и длинную, засаженную деревьями площадь Карьер, которая завершается триумфальной аркой. Она обозначает вход на главную площадь ансамбля — прямоугольную площадь Станислава. Угловые въезды на неё оформлены коваными решётками и воротами с изящным позолоченным узором. В центре расположен конный монумент герцога Станислава I. Ансамбль в Нанси хронологически завершает эпоху рококо.

Жак Анж Габриель и архитектура неоклассицизма

Жак Анж Габриель (1698–1782) происходил из семьи известных французских архитекторов. Его отец, Жак Габриель Пятый (1667–1742), был придворным архитектором короля. В 1741 г. сын занял его место. Жак Анж Габриель был также президентом Академии архитектуры. Он работал только по королевским заказам, поэтому его можно считать выразителем официального вкуса во французской архитектуре середины XVIII в. Творчество Жака Анжа Габриеля не принадлежит в полной мере неоклассицизму, хотя, конечно же, в нём отразились новые веяния.

Малый Трианон

Людовик XV (1715–1774 гг.) и его фаворитка маркиза де Помпадур были страстно увлечены ботаникой. Король решил соорудить в Версале ферму для занятий сельским хозяйством, а также устроить ботанический сад и оранжереи. Возвести здесь изящное здание, которое назвали Малым Трианоном (слово «трианон» обозначало тогда место уединения или тихого времяпрепровождения в кругу близких друзей), было поручено Жаку Анжу Габриелю. Работы продолжались с 1762 по 1764 г., а интерьеры были завершены лишь в 1768 г.

Малый Трианон — не роскошный загородный дворец. Это скорее особняк, вынесенный на природу. Кубическую форму здания с чёткими гранями углов не

нарушают обильные украшения. Все его фасады оформлены в едином стиле, но каждый — по-своему. Главный (входной) и задний фасады украшены пилястрами — плоскими вертикальными выступами стен в виде четырёхгранных столбов, имеющих те же детали, что и колонна: основание (базу), ствол и венчающую часть (капитель). Левый фасад украшен колоннами, правый же ни колонн, ни пилястров не имеет. На всех фасадах только прямые линии без единого изгиба.

К главному фасаду ведёт подъездная аллея. Правый и задний фасады выходят в английский пейзажный парк — один из немногих во Франции. К левому фасаду примыкает французский регулярный парк (как бы уменьшенная модель Версальского парка), в конце которого расположен Французский павильон, также построенный Габриелем.

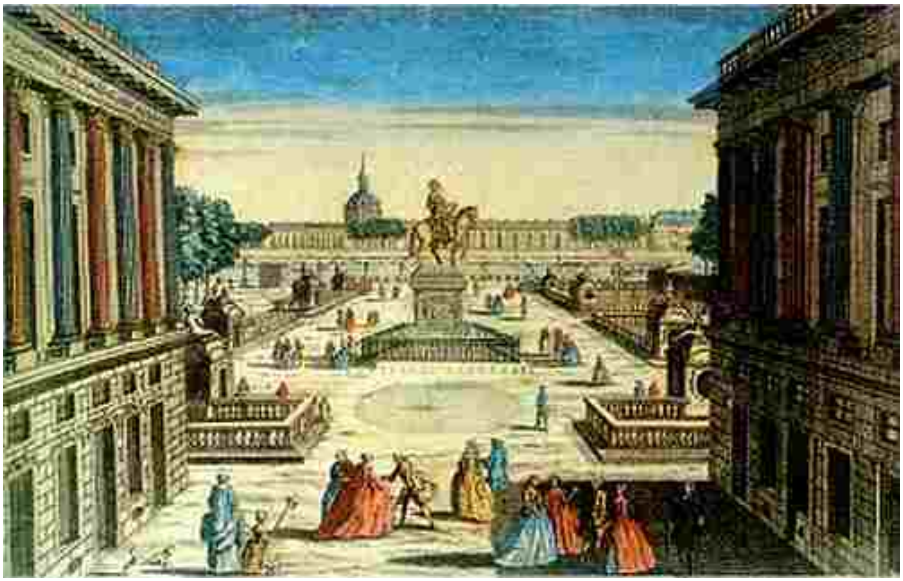
Как снаружи, так и внутри Малый Трианон производит впечатление благородной простоты и сдержанности. Здесь сочетаются противоположности: изысканность и строгость, парадность и скромность, монументальность и внимание к деталям. Всё это делает Малый Трианон одним из самых замечательных произведений в истории европейской архитектуры.

Жак Анж Габриель. Малый Трианон. 1762–1764 гг. Версаль.

Самые знаменитые проекты Габриеля созданы в 50-е гг. Среди них здание Военной школы в Париже (1751–1775 гг.; ныне в нём размещается Военная академия), замыкающее собой Марсово поле (площадь на левом берегу Сены, во второй половине XVIII в. — место учений и парадов воспитанников Военной школы), Французский павильон (1749–1750 гг.) и роскошное, богато украшенное помещение Оперы (1748–1770 гг.) в Версале — резиденции французских королей близ Парижа. Там же, в Версале, в 1762–1764 гг. Габриель создал Малый Трианон, по праву считающийся шедевром архитектуры XVIII в.

Наиболее значительным произведением Жака Анжа Габриеля в Париже стала площадь Людовика XV (ныне площадь Согласия). Король решил устроить эту площадь в конце парка Тюильри, где был тогда огромный пустырь. В 1753 г. после конкурса, в котором участвовало множество архитекторов, окончательный выбор пал на проект Габриеля. Сооружали площадь вплоть до 1775 г.

В отличие от замкнутых парижских площадей XVII в., окружённых зданиями, площадь Людовика XV открыта городу. С запада и востока к ней примыкают аллеи проспекта Елисейские Поля и парка Тюильри, а с юга — набережная Сены. Лишь с северной стороны на площадь выходят здания дворцов. В центре располагалась конная статуя Людовика XV работы скульптора Эдма Бушардона. В годы Великой Французской революции (1789–1799 гг.) статую короля снесли. В 1793 г. в центре площади была установлена гильотина: здесь проходили казни. В 1836 г. место гильотины занял египетский обелиск, сохранившийся до наших дней. Этот обелиск высотой двадцать три метра, стоявший ранее в храме фараона Рамсеса II в Фивах, подарил Франции египетский паша Мехмет-Али. Позднее в торце улицы Рояль, проложенной между зданиями дворцов, была возведена церковь Мадлен (1806–1842 гг.). Хотя она и не принадлежит к ансамблю площади, но включается в него так же, как здание Бурбонского дворца (1722–1727 гг., портик — 1804–1807 гг.; ныне Палата депутатов), расположенное на другом берегу Сены напротив церкви Мадлен. Ось между этими зданиями, перпендикулярная оси самой площади, завершает один из красивейших городских ансамблей в Европе.



Жак Анж Габриель. Площадь Людовика XV в Париже. 1753–1775 гг. Гравюра.

Жак Анж Габриель. Площадь Людовика XV (площадь Согласия) в Париже. 1753–1775 гг. Гравюра.

В работах Жака Анжа Габриеля чувствуется наступление

новой эпохи в истории архитектуры. Его творчество повлияло на всё последующее развитие французского неоклассицизма.

Архитектурным центром этого стиля во Франции был Париж. Здесь работали все крупнейшие мастера того времени, создавшие лучшие постройки. Самой значительной среди них была церковь Святой Женевьевы, возведённая Жаком Жерменом Суфло. Здесь же в 1739 г. Жак Франсуа Блондель (1705–1774) основал архитектурную школу, в которой учились многие выдающиеся мастера той эпохи.

Одним из учеников Блонделя был Шарль де Вайи (1729–1798). Самое известное сооружение де Вайи — парижский театр Одеон (1779–1782 гг.), созданный в соавторстве с Мари Жозефом Пейром (1730–1785). Слово «одеон» возникло в Древней Греции и обозначало место, где проходили музыкальные представления, состязания. Здание Одеона в Париже вначале предназначалось для театра «Комеди Франсез» (французской комедии), позднее здесь стали устраивать не только спектакли, но и концерты, балы. Полукруглый зал помещён почти в кубическую «коробку» здания с аркадами. Театр увенчан пирамидальной крышей. Украшением главного фасада служит мощный портик с восемью колоннами.

Джованни Никколо Сервандони. Церковь Сен-Сюльпис. Западный фасад. 1732–1777 гг. Париж.

Начало эпохе неоклассицизма положил новый проект фасада церкви Сен-Сюльпис в Париже, предложенный архитектором Джованни Никколо Сервандони (1695–1766). В его проекте впервые в XVIII в. появились строгие колоннады и арки. К античности, классической древности вскоре обратились и другие архитекторы. Вот что писал о фасаде церкви Сен-Сюльпис Жак Франсуа Блондель, выдающийся архитектор, теоретик и педагог той эпохи: «Он полон античной красоты, он утвердил греческий стиль, в то время как в Париже тех лет появлялись одни лишь химеры».

Церковь Святой Женевьевы (Пантеон)

Идея перестройки средневековой церкви Святой Женевьевы в Париже возникла ещё в конце XVII в. Позднее король Людовик XV дал обет перестроить старую церковь, а в 1755 г. её главным архитектором был назначен Жак Жермен Суфло (1713–1780).

В 1757 г. Суфло создал первый проект, согласно которому постройка напоминала античный храм, а портик походил на портик древнеримского Пантеона. Будущая церковь в плане представляла собой греческий (равноконечный) крест. Статуя Святой Женевьевы должна была венчать собой купол (впоследствии Суфло убрал всю скульптуру снаружи церкви). Здание предполагалось сделать огромным — сто десять метров в длину, восемьдесят четыре метра в ширину и восемьдесят три метра в высоту.

Торжественная церемония закладки первого камня состоялась в 1764 г.: в ней участвовал Людовик XV, и она проходила перед изображённым на холсте портиком будущего храма. Сам портик с двадцатью двумя колоннами был построен в 1775 г. После смерти Суфло его дело продолжили помощники. Под их руководством в 1785–1790 гг. был закончен купол храма, однако строительство на этом не завершилось: мастера продолжали вносить изменения в архитектуру церкви вплоть до начала XX в.

В годы Великой Французской революции церковь

Святой Женевьевы назвали французским Пантеоном; здесь должен был покоиться прах великих людей Франции. В 1829 г. в Пантеон перенесли останки самого Суфло.

Церковь Святой Женевьевы Жака Жермена Суфло стала самой крупной постройкой французского неоклассицизма.

Жак Жермен Суфло. Церковь Святой Женевьевы (Пантеон). 1757–1790 гг. Париж.

В Париже построено множество прекрасных зданий в стиле неоклассицизма — и рынок зерна (1763–1767 гг., архитектор Никола Лекамю де Мезьер), купол которого по величине почти равен куполу древнеримского Пантеона, чей диаметр сорок три метра; и поражающий своими размерами Монетный двор (1768–

1775 гг., архитектор Жак Дени Антуан), чей фасад растянулся вдоль набережной Сены более чем на триста метров; и отель Сальм (1782–1785 гг., архитектор Пьер Руссо; ныне дворец Почётного Легиона), и др. Но самым знаменитым сооружением Парижа после церкви Святой Женевьевы в конце XVIII в. стала Школа хирургии, построенная архитектором Жаком Гондуэном (1737–1818).

В здании Школы хирургии (1769–1775 гг.) особенно интересен анатомический театр (помещение, где препарируют трупы). Это сооружение в форме античного амфитеатра (овальной арены, вокруг которой расположены места для зрителей), как бы соединённого с древнеримским Пантеоном (зал увенчан полукруглым куполом с полукруглым окном наверху). Обращенный к улице фасад Школы представляет собой триумфальную арку с расходящимися от неё в обе стороны колоннами. Рельеф на фасаде изображает Людовика XV, отдающего приказ о строительстве Школы хирургии; его окружают больные и древнеримская богиня Минерва (покровительница искусств и ремёсел), а Гений архитектуры представляет ему проект. Дворовый фасад выполнен в виде гигантского портика.

«Говорящая архитектура»

Французский философ-просветитель и художественный критик Дени Дидро писал: «Каждое произведение ваяния или живописи должно выражать какое-либо великое правило жизни, должно поучать зрителя, иначе оно будет немо». Искусство эпохи Просвещения должно было «говорить», и архитектура также стала «говорящей», чтобы донести до зрителя «послание», содержащееся в художественном произведении. Таким «посланием» могло быть и само назначение здания: например, мощные колонны, поставленные у входа в банк, «говорили» о его надёжности и солидности. Самым забавным примером был неосуществлённый проект коровника в виде гигантской коровы (архитектор Жан Жак Лекё). Архитекторы использовали также более трудные для понимания формы: например, куб как символ правосудия, шар как символ общественной морали и т. п.

Большинство проектов «говорящей архитектуры» были утопическими — они остались лишь на бумаге в виде планов, чертежей, разрезов (их нередко называют «бумажной архитектурой»). Среди тех, кто создавал подобные проекты, особое положение занимали два мастера — Этьен Луи Булле и Клод Никола Леду.

Карьера Этьена Луи Булле (1728–1799) как практикующего архитектора была скорее неудачной: он исполнил только ряд интерьеров и построил несколько особняков в Париже. В 80-е гг. Булле целиком посвятил себя «бумажной архитектуре» и создал более ста проектов. Свои здания он называл «архитектурными телами». Булле использовал самые простые, геометрически правильные формы — сферу, конус, куб. Все они должны были освещаться таинственным светом и отбрасывать сильные тени.

Излюбленным жанром архитектора были погребальные сооружения, самое знаменитое из которых — Кенотаф[35] Ньютона (1784 г.).

В поисках простоты. Примитивная хижина

Стремление к простым, геометрически правильным формам — характерный признак французской неоклассицистической архитектуры — особенно усилилось в середине XVIII в. Это было связано с появившейся в 1753 г. книгой «Эссе об архитектуре». Её автором был аббат Марк Антуан Ложье (1711–1769), член ордена иезуитов, историк и теоретик искусства, не имевший, однако, специального художественного образования.

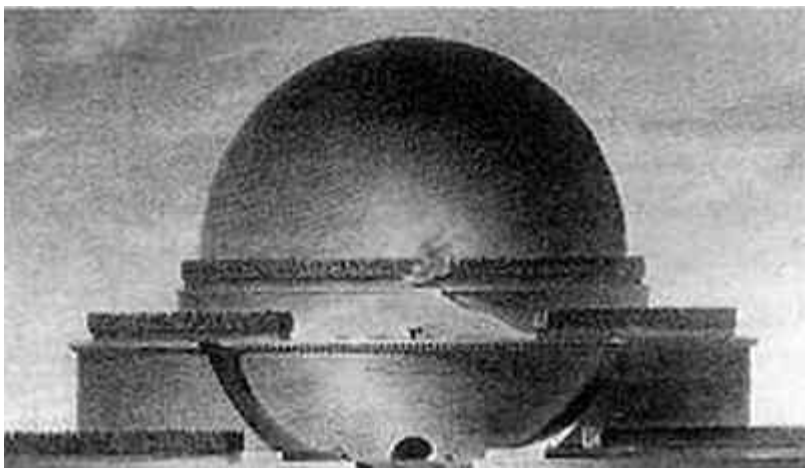
Основная идея Ложье заключалась в том, что примитивная хижина древнего человека стала прототипом для всей последующей архитектуры. Отвергая богатство архитектурного убранства эпохи Возрождения и барокко, Ложье призывал молодых мастеров строить простые здания, используя лишь самые необходимые элементы.

На фронтисписе (рисунке, помещаемом слева от титульного листа) книги Ложье изображена женская фигура с циркулем и угольником в руках, символизирующая собой Архитектуру. Она указывает на сложенную из стволов деревьев хижину. Поставленные вертикально стволы впоследствии будут колоннами, положенные на них горизонтально — перекрытием, а перекрещивающиеся наверху ветви, которыми выстлана крыша, — фронтоном.

Влияние Ложье было огромным, и стремление к простоте стало господствующим. Особую популярность завоевали геометрические формы — куб, конус, сфера,

пирамида, цилиндр.

Идеи Ложье близки взглядам французского писателя и философа Жана Жака Руссо, идеализировавшего «естественное состояние» человека и проповедовавшего возвращение к природе. Многие аристократы того времени строили в своих усадьбах специальные «деревни» и «молочные фермы», где сами доили коров. Такую ферму соорудила и супруга короля Людовика XVI Мария Антуанетта в парке Малого Трианона в Версале.



Этьен Луи Булле. Проект Кенотафа Ньютона. 1784 г. Рисунок. Национальная библиотека, Париж.

В этом проекте зодчий обратился к форме Земли — сфере. В то же время она напоминает и о яблоке, упавшем на Ньютона (согласно преданию, учёный открыл закон всемирного тяготения в саду, под яблоней). Кенотаф Ньютона, конечно, не построили.

Проекты Булле были абсолютно непрактичными; в XVIII в. его бесконечные гигантские колоннады просто нельзя было возвести. Крохотные человеческие фигурки, изображённые на его рисунках, лишь подчёркивают грандиозность замыслов архитектора, предназначенных «для вечности».

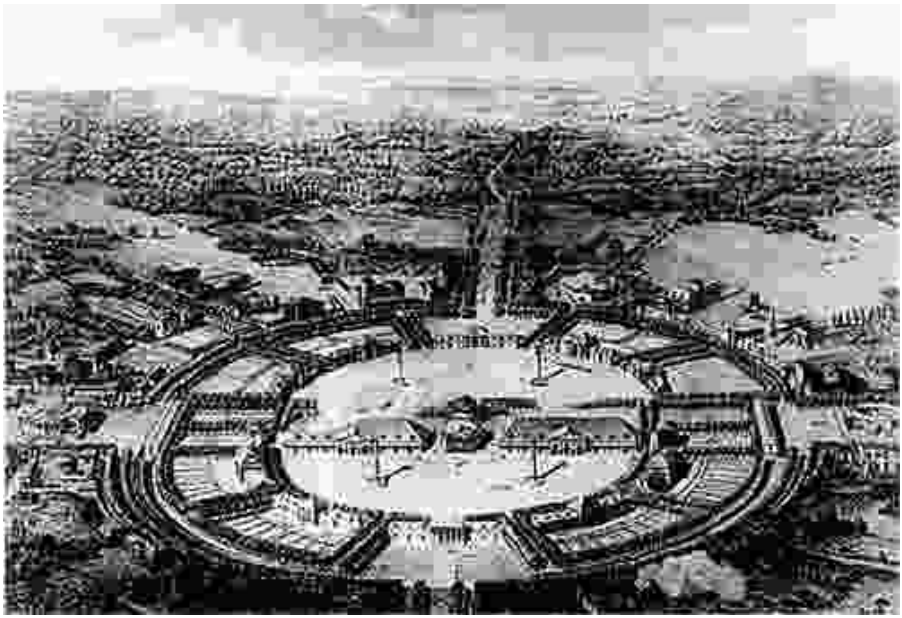
В отличие от Булле Клод Никола Леду (1736–1806) осуществил многие свои проекты на практике. К «говорящей архитектуре» Леду обратился в 80-е гг.

В 1785 г. архитектор приступил к строительству так называемого Пояса застав Парижа — он задумал обнести весь город трёхметровой стеной протяжённостью двадцать три километра. На въездах в Париж Леду хотел расположить

таможенные заставы. Стена не была построена, и до наших дней сохранилось лишь четыре заставы. Все они имеют простые геометрические формы, некоторые украшены колоннами или фронтонами, очень необычными по своим пропорциям. Для Леду заставы были лишь предлогом, чтобы возвести монументальные триумфальные сооружения на въездах в Париж. Но многие современники критически отнеслись к проекту архитектора. Одни сравнивали Пояс застав Парижа с тюремными стенами и кладбищенскими оградами, другие вообще считали, что храмовые формы не подобают «прозаическим» сооружениям.

Однако больше всего Леду прославился своим проектом идеального города будущего Шо. Проект был опубликован в 1804 г. в его книге «Архитектура, рассмотренная с точки зрения искусства, нравов и законодательства». Город Шо в плане представлял собой эллипс, в центре которого был расположен Дом директора, по своим формам напоминавший храм с колонным портиком и фронтоном. Леду проектировал в городе как частные дома (например, дома для рабочих), так и общественные здания (рынок, оружейный завод, биржу). Кроме того, в Шо был целый ряд довольно странных сооружений: мост через реку Лу (где роль опор играли галеры)[36], Дом директора источника реки Лу (цилиндр, сквозь который проходило русло реки), Дом лесоруба (пирамида, сложенная из брёвен) и другие, в которых принципы «говорящей архитектуры» воплотились наиболее полно. Современники иронизировали, что, если бы Леду надо было построить Дом пьяницы, он сделал бы его в форме бутылки.

Клод Никола Леду. Застава Ла Виллет. 1785–1789 гг. Париж.



Клод Никола Леду. Проект города Шо. Иллюстрация из книги

«Архитектура, рассмотренная с точки зрения искусства, нравов и законодательства». 1804 г.

Город Шо был задуман Леду как новая социальная модель общества. Так, в нём не было ни тюрьмы, ни больницы, потому что в будущем исчезнут преступления и болезни. Вместо тюрьмы архитектор хотел построить храм Мира и Дом образования, а вместо больницы — общественные бани. Леду спроектировал также храм Добродетели и церковь, но не обычную, а предназначенную для различных семейных обрядов (рождений, свадеб, похорон). Эти обряды должны были создавать в городе весёлое или грустное настроение, влияя тем самым на развитие общественной морали.

Своим проектом города будущего зодчий пытался доказать, что архитектура обязана воспитывать и просвещать людей. Леду не только обустраивал мир как архитектор, но и создавал его идеальную модель как философ.

Скульптура

Почти каждый из французских скульпторов XVIII в. работал одновременно в разных жанрах — и в историко-мифологическом, и в портретном. Отношение скульпторов к господствующим стилям — рококо и неоклассицизму — также было весьма свободным. Один и тот же мастер с лёгкостью переходил от изящных статуэток в стиле рококо к монументальным неоклассицистическим композициям.

В начале XVIII столетия традиции классицизма развивал скульптор Эдм Бушардон (1698–1762). Самые известные его работы — фонтан Гринель и статуя Людовика XV на одноимённой площади в Париже (ныне площадь Согласия). Но наибольшее число произведений он создал в жанре портрета, преимущественно женского. Для этих работ Бушардона характерны утончённость, изящество и аристократизм.

Наиболее известным мастером рококо был Жан Батист Лемуан Младший (1704–1778), выполнивший скульптурные украшения для интерьеров отеля Субиз в Париже. Грациозность поз, тонкий лиризм, необычная асимметричность композиций отличают его статуи, которые гармонично дополняют убранство залов в стиле рококо. Лемуан обладал и незаурядными педагогическими способностями: из его мастерской вышли два выдающихся скульптора середины века — Пигаль и Фальконе.

Жан Батист Пигаль (1714–1785) был прозван современниками Беспощадным, поскольку в портретах он никогда

не идеализировал модель. Например, в автопортрете, выполненном в 1780 г., мастер показал неумолимо надвигающуюся на него старость. В произведениях других жанров Пигаль стремился соединить изящество со сложными силуэтами и поворотами фигур.

Жан Батист Пигаль. Меркурий, завязывающий сандалию. Около 1738 г. Лувр, Париж.

Другой ученик Лемуана, Этьен Морис Фальконе (1716–1791), виртуозно владевший техникой ваяния, отличался блестящей эрудицией: прекрасно знал античную скульптуру, древние языки и литературу (а ведь он, придя в восемнадцать лет в мастерскую Лемуана, почти не умел читать и писать). Более десяти лет Фальконе руководил фарфоровой мануфактурой в Севре (близ Парижа). Его маленькие композиции в стиле рококо на античные сюжеты — «Грозящий Амур», «Пигмалион и Галатея», «Аполлон и Дафна» и другие (50-60-е гг.) — тонко передают оттенки настроения, а фарфор словно обработан ювелиром. Но всю жизнь мастер тяготел к монументальным и драматичным образам.

Очень выразительна его ранняя композиция «Милон

Кротонский» (существует в двух вариантах: 1744 и 1754 гг.). Античный герой Милон бросил вызов богам, заявив, что сумеет руками расщепить дерево. Но рука застряла в трещине ствола, и Милона, «прикованного» к дереву, растерзал лев. В сложной позе героя, в его искажённом ужасом лице есть некоторая доля театральности, однако чувствуется и подлинное эмоциональное напряжение. Вершиной творчества Фальконе стал «Медный всадник» — памятник Петру I в Санкт-Петербурге. Самым удивительным было то, что скульптор приступил к работе, не зная техники бронзового литья, и освоил её в пятьдесят восемь лет.

Жан Антуан Гудон (1741–1828)

Жан Антуан Гудон прошёл серьёзную художественную школу: он обучался в академии и стажировался в Риме. Мастер отдал дань традиционным для классицизма античным сюжетам (самой известной стала статуя «Диана», существующая в двух вариантах: 1776 и 1780 гг.), но по-настоящему нашёл себя в жанре портрета. Моделями Гудона были известные общественные деятели: французские писатели и философы — Дени Дидро, Жан Жак Руссо и др. Не приукрашивая внешность своих героев, он мастерски отражал незаурядность личности, творческую одарённость. В портрете Кристофа Виллибальда Глюка (1775 г.) Гудон поразительно передал движение души композитора — кажется, что в порыве вдохновения его изуродованное оспой лицо преображается, становится прекрасным.

Этьен Морис Фальконе. Милон Кротонский. 1744 г. Лувр, Париж.

Жан Антуан Гудон. Портрет композитора К. В. Глюка. 1775 г. Королевский музыкальный колледж, Лондон.

Жан Антуан Гудон. Вольтер, сидящий в кресле. 1781 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Особое место в творчестве Гудона занимают изображения Вольтера. Скульптор создал несколько портретов знаменитого французского мыслителя, а также две статуи, почти одинаковые по замыслу (одна из них, 1781 г., сделана по заказу русской императрицы Екатерины II). Вольтер сидит в кресле. Черты его лица переданы с предельной точностью. Лёгкий наклон тела вперёд, острый взгляд, саркастическая усмешка, застывшая на тонких губах, создают впечатление живого контакта модели со зрителем. Одеяние, которое трудно отнести к какой-либо определённой эпохе, естественно в изображении философа и заставляет задуматься об истинном масштабе его личности. Вольтер стал для мастера воплощением главных духовных ценностей своего времени. Портрет конкретного человека превратился у Гудона в некий идеальный образ мыслителя — мудреца, вобравшего в себя и знание современной жизни, и опыт древности.

Живопись

Антуан Ватто (1684–1721)

Творческая манера Жана Антуана Ватто изысканна и насыщена сложными эмоциями. В XIX в. его стали считать романтическим одиноким мечтателем, воплотившим в картинах свои фантазии и грёзы. Но художественное дарование Ватто, безусловно, намного сложнее. Главным для него был мир человеческих чувств, неподвластных контролю разума, — мир, ранее неизвестный французской живописи и не укладывающийся в жёсткую систему правил классицизма.

В храмах своего родного города Валансьена Ватто видел работы фламандских мастеров. Попав в 1702 г. в Париж, он обучался у художников, писавших театральные декорации, — у Клода Жилло (1673–1722) и Клода Одрана (1658–1734). С тех пор театр навсегда остался ему близок.

В Париже Ватто познакомился с известным банкиром и коллекционером Пьером Кроза, который по достоинству оценил талант молодого живописца. Вероятно, через Кроза и его друзей Ватто приобщился к воззрениям неоэпикурейцев — философствующих литераторов и интеллектуалов из аристократической среды. Они считали себя последователями древнегреческого философа Эпикура, который, по их мнению, призывал искать в жизни прежде всего счастья и наслаждения. Действительность с её утомительными повседневными делами, трудностями и страданиями не способна принести человеку настоящее счастье. Путь к нему лежит через мечту, через умение превратить жизнь в некое возвышенное театрализованное действо.

Антуан Ватто. Общество в парке. 1717–1718 гг. Картинная галерея, Дрезден.

В доме Кроза устраивали так называемые «галантные празднества». Это были настоящие спектакли, длившиеся неделями. Участники переодевались крестьянами или античными персонажами. Необходимой частью этих празднеств был изощрённый любовный флирт. Тонкая система ухаживаний, намёков давала возможность испытать особые чувства — сильные, но не переходящие в страсть, яркие, но деликатные и утончённые.

Антуан Ватто, тонкий наблюдатель, сделал «галантные празднества» одной из главных тем своего творчества. Им посвящены такие полотна, как «Отплытие на остров Киферу» (1717 г.), «Общество в парке» (1717–1718 гг.), «Затруднительное предложение» (1716 г.) и др. Пейзаж здесь — обжитая человеком природа, скорее парк, чем лес; позы и движения персонажей удивительно грациозны и гармоничны. В развитии сюжета главное — общение мужчины и женщины, их изящный, безмолвный диалог: игра взглядов, лёгкие движения рук, едва заметные повороты головы, говорящие лучше всяких слов.

«Галантные сцены» Ватто поражают лёгкостью тонов, еле

уловимой светотенью. Красочные мазки образуют мелкую дрожащую рябь на траве и невесомую воздушную массу в кронах деревьев. Лессировки — тонкий слой прозрачной краски, который наносится на плотный слой живописи, — передают холодное мерцание шёлковых нарядов, а энергичные удары кистью — влажный блеск глаз или внезапно вспыхнувший румянец. С особым мастерством Ватто создаёт ощущение воздушной среды, и вся сцена превращается в видение, утончённую игру фантазии. Виртуозно расставленные цветовые акценты сообщают действию особое внутреннее напряжение, лишают его устойчивости, заставляя зрителя понять, что радость длится лишь миг, а герои живут искусственными, иллюзорными чувствами. И это придаёт «галантным сценам» пронзительную грусть, противопоставленную наигранному веселью героев.

«Галантные сцены» были для Ватто прекрасным спектаклем, перенесённым в реальную жизнь. Однако подлинные актёры на сцене интересовали его не меньше. Художник постоянно посещал представления двух самых известных в Париже трупп — итальянской и французской комедии. Предполагается, что картина «Жиль» (около 1720 г.) должна была использоваться как вывеска комедийной труппы. Главный персонаж произведения — Жиль, французский вариант Пьеро (героя итальянской комедии масок), — неудачник, существо неуклюжее, наивное, будто специально созданное для насмешливой жалости. Он постоянно становится жертвой проделок ловкого Арлекина. Жиль стоит на переднем плане в забавном костюме. Нелепая поза делает его фигуру мешковатой и скованной. Герой смотрит на зрителя с щемящей грустью и какой-то странной серьёзностью. Перед ним — зрители, позади — актёры, но он совершенно одинок. Подлинная душевная тоска отделяет его от людей, ожидающих лёгкого, незамысловатого веселья. Фигура Жиля дана художником с низкой точки зрения (он словно смотрел на свою модель снизу вверх). Так в XVIII в. писали парадные портреты. И это резко противопоставляет Жиля остальным персонажам. Актёр, «некстати» раскрывающий при свете рампы свои подлинные чувства, во многом близок самому живописцу.

Антуан Ватто. Затруднительное предложение. 1716 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

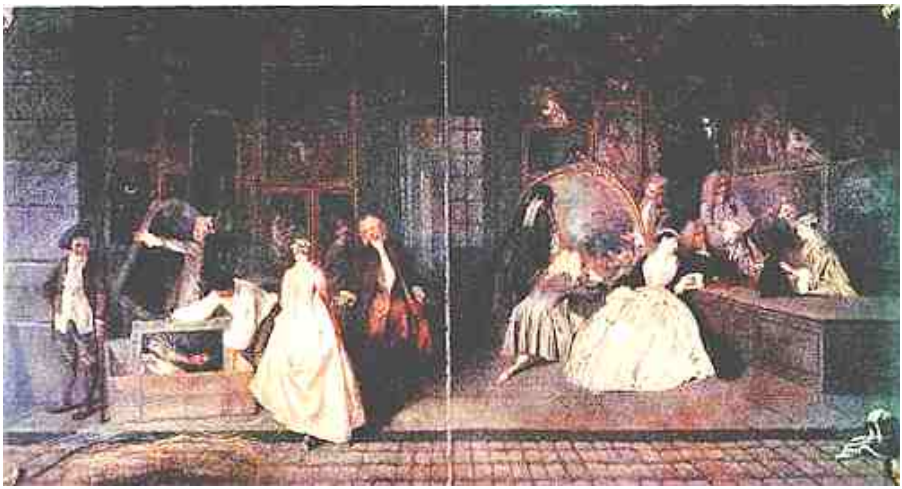
Франсуа Буше (1703–1770)

С развитием стиля рококо во французской живописи связано творчество Франсуа Буше. Тонкие изысканные формы, лирически нежный колорит, очаровательная грациозность, даже жеманность движений, миловидные лица и мягкие улыбки персонажей в его работах порой напоминают «галантные сцены» Антуана Ватто. Но у Буше исчезло ощущение неустойчивости, изменчивости ситуации, которое составляло смысл произведений Ватто. Художника больше интересуют не сами персонажи, а гармоничное сочетание человеческих фигур, пейзажа и натюрморта.

Франсуа Буше. Лежащая девушка. 1752 г. Старая пинакотека, Мюнхен.

Франсуа Буше. Купание Дианы. 1757 г. Лувр, Париж.

Антуан Ватто. Жиль. Около 1720 г. Лувр, Париж.



Антуан Ватто. Вывеска лавки Жерсена. 1720 г. Музей Шарлоттенбург, Берлин.

В 1720 г., за год до смерти, Ватто создал большую картину, которая должна была служить вывеской антикварной лавки, — «Вывеска лавки Жерсена». (Когда её купили, то разрезали пополам. Получилось как бы две картины.) Её тема — повседневная жизнь модного магазина произведений искусства. Посетители рассматривают полотна, антикварные изделия, делают покупки, беседуют с продавцами, Ватто удивительно точно и полно представил стили и художественные вкусы эпохи: в первой части картины изображены холодные, напыщенные классицистические произведения, во второй — игривые «галантные сцены» и жанровая живопись. Остроумно, тонко показаны персонажи и их пристрастия: здесь можно увидеть и глупое поклонение пустой, но модной живописи, и трепетное восхищение подлинными шедеврами. Произведение, предназначавшееся для рекламной вывески, воплотило глубокие размышления художника об искусстве и о себе.

Творчество Ватто справедливо связывают с началом короткой, но очень яркой эпохи рококо. «Галантные сцены» стали популярным жанром, и у мастера появилось немало последователей. Однако даже самые даровитые из них не пошли дальше создания изящных и легкомысленных сценок; ни один не смог передать атмосферу сложной психологической игры, составляющей главную прелесть произведений Антуана Ватто.

Жан Батист Симеон Шарден (1699–1779)

Творчество Жана Батиста Симеона Шардена отличается от работ мастеров рококо и по стилю, и по содержанию. Занимаясь в мастерской живописца и скульптора Ноэля Никола Куапеля (1690–1734), Шарден начал писать с натуры, что не было характерно для XVIII в. Он сосредоточился на натюрморте и бытовых сценах — жанрах, целиком основанных на натурных наблюдениях. Художник не стремился учить и воспитывать, он просто показывал, как прекрасна обычная повседневная жизнь.

Расцвет творчества Шардена начался в 30-40-х гг. Именно тогда он создал большую часть своих жанровых композиций. Сюжеты Шардена не отличались разнообразием, часто повторялись в нескольких картинах. Обычно это сцены повседневной жизни людей, принадлежавших к так называемому третьему сословию[37]. Здесь царят скромность и достаток. Действующие лица всегда заняты трудом: готовят, стирают, воспитывают детей. Художник нередко изображал не хозяев дома, а горничных, гувернанток, кухарок — молодых и миловидных женщин в чепчиках и передниках. Внешне они часто похожи друг

на друга (у художника были, вероятно, излюбленные типы, которые переходили из картины в картину). Персонажи Шардена — люди добродетельные и благочестивые. Однако его картины нельзя назвать нравоучительными (этим отличались работы его последователей, в частности Жана Батиста Грёза).

В полотне «Молитва перед обедом» (1744 г.) всё внимание зрителя привлечено к тому, как ложатся краски, как цветные блики от полосатой спинки кресла играют на одежде девочки, которая сидит в нём, как множество тончайших тонов сливается в один на белой косынке гувернантки. А в композиции «Вернувшаяся с рынка» (1739 г.) художника интересуют и снедь, принесённая кухаркой, и скромный интерьер кухни.

С 50-х гг. главным жанром в творчестве Шардена стал натюрморт. Мастер был знаком с голландской и испанской традициями этого жанра, но его отношение к натюрморту неповторимо и оригинально. Для своих картин он выбирал несколько очень простых предметов («Медный бак», 30-е гг.; «Трубки и кувшин», 1766 г.), составляя из них строгую и ясную композицию. Краски художника или яркие, или приглушённые, на манер рококо; мазки то приближают масляную живопись к прозрачной тонкости акварели, то вызывают в памяти картины великого фламандца Рубенса — так они сочны и энергичны. Каждый предмет воспринимается как нечто живое. Полотна Шардена напоминают, что кроме французского названия жанра nature morte («мёртвая природа») существуют ещё английское и немецкое — still life, Stilleben («тихая жизнь»), (художник должен постоянно учиться у древних), копия скульптуры Жана Батиста Пигаля (изображение древнегреческого бога Меркурия, который помимо прочего был покровителем искусств и ремёсел), орден (намёк на общественное предназначение и признание искусства). Всё это создаёт представление об истинном художнике, живущем в мире высоких идеалов.

Незадолго до смерти Шарден написал в технике пастели автопортрет (1775 г.), совсем не похожий на традиционное изображение художника. В нём отсутствуют обязательные атрибуты творчества — палитра или холст. Мастер предстаёт перед зрителем в домашней одежде, в забавном головном уборе, поверх которого надет зелёный козырёк, необходимый для работы ночью при свечах. Его взгляд полон напряжённого внимания. Художник необыкновенно просто передал суть творческого процесса, которая состоит для него в непрерывном и пристальном изучении натуры.

Жан Батист Симеон Шарден. Молитва перед обедом. 1 744 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Жан Батист Симеон Шарден. Вернувшаяся с рынка. 1739 г. Лувр, Париж.

Оноре Фрагонар (1732–1806)

Жан Оноре Фрагонар, ученик Франсуа Буше и Жана Батиста Симеона Шардена, подобно мастерам рококо, часто обращался к «галантным сценам», но придавал им совсем другой смысл. Знаменитая композиция «Поцелуй украдкой» (80-е гг.) больше напоминает произведение бытового жанра. Герои ведут себя не по правилам «галантных сцен», давая волю бурным порывам чувств.

От этого возникает ощущение стремительно разворачивающегося перед глазами действия.

Необыкновенно выразительна композиция «Счастливые возможности качелей» (1767 г.). Фигуры дамы и кавалера показаны в сложных ракурсах, их движения переданы удивительно точно. Богатый оттенками колорит, построенный на бледных голубых и розовых тонах, условно написанный пейзаж, больше похожий на декорацию, превращают незатейливую сценку в очаровательное видение.

Другая область творчества Фрагонара — портреты — обнаруживает иные грани его дарования. Мастера явно привлекал идеал эпохи Просвещения — незаурядная личность, наделённая мощным интеллектом и способностью влиять на окружающих. Не случайно именно ему принадлежит лучший портрет французского философа Дени Дидро (1769 г.). Красочный, написанный энергичными, размашистыми мазками, он не только раскрывает характер, но и показывает глубину творческой одарённости философа, силу его ума, способность к решительным действиям.

Художник также часто иллюстрировал книги («Дон Кихот», «Неистовый Роланд» и др.).

Жан Оноре Фрагонар. Счастливые возможности качелей.

Фрагмент. 1767 г. Собрание Уоллес, Лондон.

Жан Батист Симеон Шарден. Трубки и кувшин. 1766 г. Лувр, Париж.

В «Натюрморте с атрибутами искусств» (1766 г.) собраны принадлежности живописца эпохи Просвещения: палитра с кистями, бумага, измерительные приборы, книги.

Луврский музей в Париже

Парижский Лувр носит имя средневекового замка, построенного в начале XIII в. Позднее он стал королевской резиденцией. В середине XVI в. король Франциск I (1515–1547 гг.) приказал снести обветшавшую крепость. На её месте началось строительство дворца, продолжавшееся несколько столетий (архитекторы Пьер Леско, Клод Перро и др.). Последняя перестройка произошла в 1986–1988 гг.: был возведён вестибюль в виде стеклянной пирамиды (архитектор Иео Минг Пей). Ныне Лувр представляет собой сложный комплекс сооружений разных стилей и

эпох — от Возрождения до Нового времени.

С первых лет истории Лувра здесь хранились произведения искусства. Франциск I перевёз сюда из загородной резиденции — замка Фонтенбло — коллекцию живописи: лучшие творения Леонардо да Винчи «Мадонна в гроте» и «Джоконда», доставшиеся ему после смерти мастера, четыре полотна Рафаэля и другие картины. Генрих IV (1589–1610 гг.) поселил в нижних этажах Лувра художников и ремесленников, обслуживавших двор. А с 1655 г. в его стенах жили и работали члены Королевской академии живописи и скульптуры. В 70-х гг. XVII в., при Людовике XIV, в собрание вошли картины, принадлежавшие кардиналу Мазарини, и остатки великолепной коллекции английского короля Карла I, казнённого во время революции XVII в. В их числе были произведения итальянских живописцев эпохи Возрождения и XVII в.

С 1682 г. резиденцией французских королей стал загородный дворец Версаль, туда же переместились королевские коллекции, которые в XVIII в. пополнились картинами фламандской и голландской школ. В Лувре с 1725 г. начали устраивать периодические выставки работ французских живописцев и скульпторов — так называемые Салоны. В 1750–1779 гг. часть королевских художественных собраний была выставлена для публики в Люксембургском дворце в Париже.

Требование «раскрыть все богатства искусства перед животворным оком народа» (слова художника Жака Луи Давида) было выполнено лишь во время Великой Французской революции. В Лувр были свезены сокровища Версаля и произведения искусства, конфискованные у Церкви и аристократов, в частности «Мадонна канцлера Роллена» кисти нидерландского живописца Яна ван Эйка и статуи рабов, созданные Микеланджело. Организованный здесь Центральный музей искусств принял первых посетителей в 1793 г. В начале XIX в. возник Музей французских памятников, куда попали статуи из разорённых революционерами храмов. Позднее на его основе образовался луврский Отдел скульптуры.

Наполеон Бонапарт вознамерился сделать Лувр всемирным музеем. По примеру древнеримских завоевателей он вывозил художественные ценности из завоёванных стран. В 1798–1815 гг. в Лувр поступило

более пяти тысяч памятников искусства из Италии, Нидерландов, Германии, Австрии. Большинство этих трофеев пришлось вернуть после падения империи Наполеона.

В 1801 г. Лувр передал часть картин в провинциальные музеи Франции. Зато из Люксембургского дворца поступил живописный цикл фламандского художника Питера Пауэла Рубенса «История Марии Медичи».

XIX в. был «эпохой великих археологических открытий». Тогда в Лувре появились античные статуи «Афродита Милосская», «Ника Самофракийская» и одно из лучших в Европе собраний искусства Древнего Востока.

В XIX–XX вв. коллекционеры пожертвовали музею шедевры голландских, испанских, французских живописцев: Франса Халса и Яна Вермера, Диего Риберы и Франсиско Сурбарана, Антуана Ватто и Жана Франсуа Милле. Из ста семи картин импрессионистов, поступивших в Лувр в 1948 г., сто были куплены на частные или общественные средства.

В начале XX в. в собрание Лувра вошли хранившиеся в Люксембургском музее полотна французских мастеров: Давида, Теодора Жерико, Эжена Делакруа и др.

Современный Лувр — это грандиозное собрание, насчитывающее свыше двухсот пятидесяти тысяч экспонатов. В музее несколько отделов: египетских древностей, Древнего Востока, искусства Древней Греции, Рима и этрусков. В 1954 г. при нём создан Отдел христианских древностей, где хранятся византийские, древнерусские и другие культовые памятники. В Отделе скульптуры представлены произведения западноевропейских мастеров XII–XIX вв. Удобное освещение различной яркости позволяет зрителю изучить пластику скульптур лучше, чем при солнечном свете. Собрание Отдела декоративно-прикладного искусства включает работы от Средних веков до второй половины XIX в. Все эти коллекции занимают первый этаж и часть второго этажа музея.

Отделы живописи и рисунка находятся на втором и третьем этажах. Особенно полно представлены французские художники XIV–XIX вв. и итальянские живописцы XIII–XVII вв. В коллекциях произведений мастеров других европейских стран немало признанных

шедевров: например, «Автопортрет» Альбрехта Дюрера, «Кермесса» Рубенса, «Кружевница» Вермера. Экспозиции организованы по хронологическому принципу, однако частные собрания показаны целиком.

Отдельная экспозиция рассказывает об истории Лувра. Музей обладает уникальной библиотекой в восемьдесят тысяч томов.

Жан Батист Грёз (1725–1805)

Жан Батист Грёз наиболее последовательно использовал искусство как средство нравственного воспитания человека. Все жанровые композиции художника не без основания кажутся современному зрителю скучными, нарочитыми в своей назидательности, а его живопись — суховатой. В известных работах «Паралитик» (1763 г.), «Балованное дитя» (1765 г.), «Посещение священника» (1786 г.) главное внимание Грёз уделяет подробному повествованию, из которого обязательно должна следовать мораль.

Жан Батист Грёз. Портрет графа П. А. Строганова в детстве. 1778 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Жан Батист Грёз. Паралитик. 1763 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Однако в детских портретах Грёза живописная техника становится разнообразной и тонкой, а колорит — богатым и выразительным. Достаточно взглянуть, например, на «Портрет графа П. А. Строганова в детстве» (1778 г.). Грёз одним из первых начал писать детей так, как они выглядели в действительности, не пытаясь (в отличие от художников рококо) превратить их в «маленьких взрослых». Возможно, дети были для живописца неким идеалом так называемого естественного человека, внутренне гармоничного и просветлённого, о котором так много писал выдающийся философ XVIII в. Жан Жак Руссо.

Морис Кантен де Латур (1704–1788)

Портретист Морис Кантен де Латур работал преимущественно в технике пастели, придавая своей живописи изысканный колорит. Его персонажи, как

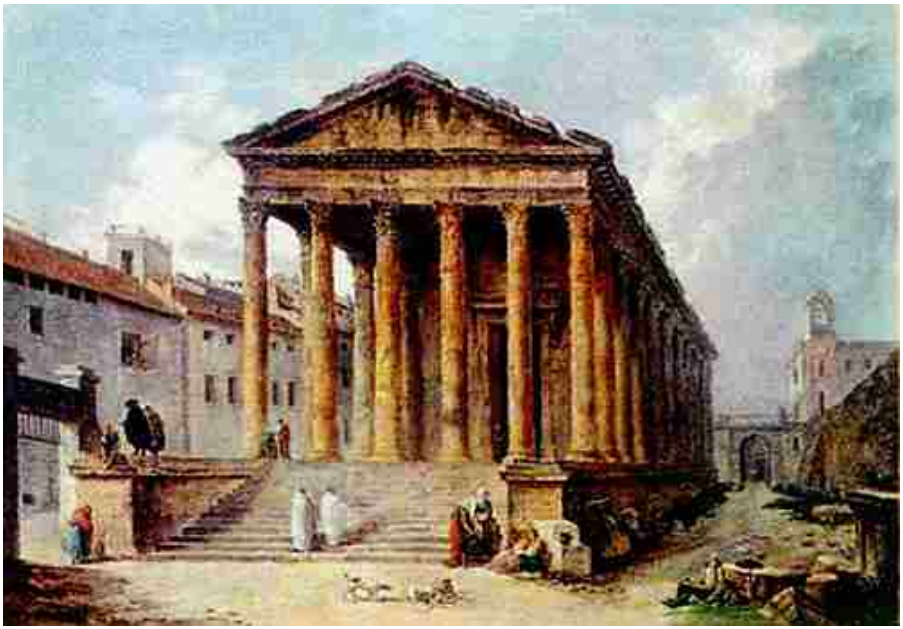
правило, творчески одарённые люди: писатели, музыканты, актёры. В отличие от большинства живописцев XVIII столетия Латур стремился показать прежде всего внутреннюю красоту человека. Это прекрасно чувствуется в облике очаровательной актрисы Мари Фель.

Морис Кантен де Латур. Портрет Мари Фель. Салон 1757 г. Лувр, Париж.

Жан Батист Симеон Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Юбер Робер (1733–1808)

Юбер Робер создал очень характерную для неоклассицизма разновидность пейзажа — «архитектурную фантазию». Он изображал то эффектные античные руины и монументальные дворцы эпохи Возрождения, то очаровательные скромные сельские избушки и мельницы. Мастер часто соединял в пейзаже известные древние постройки, находившиеся в разных местах. Воображаемые архитектурные виды Робер органично дополнял живыми натурными наблюдениями, но это только усиливало ощущение, что пейзаж придуман автором. Художник ставил на первый план творческую фантазию, ненавязчиво противопоставляя великое и вечное прошлое суетной и преходящей современности.



Юбер Робер. Античный храм в Ниме. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Декоративно-прикладное искусство

В декоративно-прикладном искусстве Франции XVIII в. наиболее интересно оформление интерьера.

Внутреннее убранство помещения в стиле рококо делало пространство лёгким и хрупким. Стены казались тонкими, прямые углы тщательно маскировались, особую популярность приобрели овальные формы. Важную роль играли ширмы и передвижные плоские стенки, зрительно изменяющие пространство. Стены оформлялись инкрустацией[38] и маленькими живописными панно[39] с пейзажами. В цветовой гамме обоев и обивки мебели преобладали бледные тона — голубой, нежно-розовый, серовато-жемчужный. Именно таковы интерьеры отеля Субиз в Париже (1735–1740 гг., мастер Жермен Боффран) и замка в городке Шан (середина XVIII в., мастер Кристоф Гюе). Здесь представлена характерная для рококо мебель: маленькие изящные кресла, столики и кушетки с изогнутыми ножками, золочёные бра и подсвечники с тонкими причудливыми очертаниями.

Севрский фарфор

Во Франции изготовлять фарфоровые изделия начали в конце XVII в., расцвет этого ремесла пришёлся на середину XVIII столетия, и связан он был прежде всего с королевской мануфактурой в городе Севре. В течение десяти лет (с 1757 по 1767 г.) мануфактуру возглавлял Этьен Морис Фальконе. Он наладил производство изделий из бисквита — особо приготовленного фарфора с матовой поверхностью, который в отличие от обычного не имел блестящего стекловидного покрытия — глазури. Небольшие статуэтки из бисквита кроме Фальконе создавали Жан Батист Пигаль и другие известные скульпторы. Нередко в их сюжетах воспроизводились композиции Франсуа Буше. Матовая поверхность придавала статуэтке особую изысканность и лирическую теплоту, а миниатюрные размеры — удивительную грациозность и лёгкость.

Сервиз с камеями. Севрский фарфор. 1778–1779 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Большой популярностью пользовались тогда декоративные композиции, выполненные в стиле *шинуазри (франц.* chinoiserie — «китайщина»). Мода на китайские ширмы, фарфор и лаковую

живопись отразилась в гобеленах с изображениями цветов, птиц, пагод, мужчин и женщин в китайских одеждах. Они органично дополняли экзотическую картину, создаваемую в интерьерах рококо подлинными китайскими изделиями.

В середине 60-х гг. XVIII в., с развитием неоклассицизма, убранство помещений стало простым и изысканно строгим. Яркий пример нового стиля — интерьеры покоев Людовика XV в Версале, выполненные Жаком Анжем Габриелем в 1735–1774 гг. Предметов мебели здесь немного, но все они устойчивы и просты. На смену изогнутым формам рококо пришли строгие прямые линии. Вместо прихотливых по форме часов и подсвечников, сложной по рисунку лепнины появились беломраморные медальоны с античными профилями, строгие пилястры и полуколонны.

Изменились и представления о пространстве. В эпоху рококо даже большое по площади помещение должно было производить впечатление будуара[40]. Декораторы неоклассицизма стремились к обратному эффекту — они создавали иллюзию большого, масштабного пространства независимо от реальных размеров комнат и залов.

Искусство Италии

Архитектура позднего барокко и неоклассицизма

В XVIII в. масштабы строительства в Италии сократились, так как многие итальянские государства были охвачены экономическим кризисом.

Архитектор Филиппо Ювара (1678–1736) выполнял заказы в Португалии и Испании (мастер умер в Мадриде во время работы над проектом королевского дворца). Однако лучшие его постройки находятся в Турине (на северо-западе Италии). Прежде всего это величественные и одновременно очень гармоничные монастырь и церковь Суперга (1715–1731 гг.), расположенные на высоком холме и определяющие облик города. В плане храм напоминает древнеримский Пантеон: центрическое здание с монументальным портиком увенчано куполом.

В 1718 г. Ювара пристроил к средневековому замку в центре Турина дополнительный корпус, который получил название палаццо (дворца) Мадама (1718–1720 гг.). Большую часть его занимает огромный вестибюль с двумя широкими лестницами. Декоративное оформление выполнено с тонким вкусом, а лестницы придают всему сооружению монументальность.

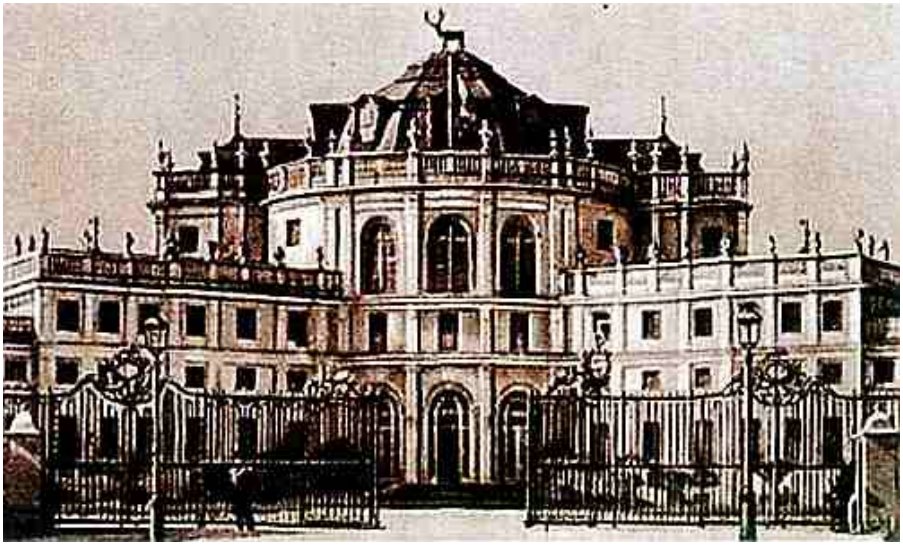
Наиболее крупная работа Ювары — королевский охотничий замок Ступиниджи близ Турина (1729–1734 гг.). К центральной части мощного дворцово-паркового комплекса — двухъярусному овальному залу с куполом — ведёт ряд дворов с узкими аллеями. Позади зала расположен парк.

В Риме в XVIII в. строили не так много и оригинально, как раньше. В ансамбле знаменитого фонтана Треви и палаццо Поли (1732–1762) гг., архитектор Никколо Сальви, скульпторы Пьетро Браччи и Джованни Баттиста Маини) большие размеры архитектурных деталей и скульптурного убранства производят впечатление не монументальности, а скорее громоздкости. В этом комплексе уже нет изящества лучших памятников барокко.

И всё же в римской архитектуре позднего барокко появилось подлинно прекрасное сооружение — это великолепная лестница на площади Испании (1721–1725 гг., архитекторы Алессандро Спекки и Франческо де Санктис). Мастера должны были соединить пространство небольшой площади Испании с храмом Санта-Тринита деи Монти, расположенным на высоком холме. Лестница, окаймлённая балюстрадой, сначала описывает овал перед фасадом храма и стоящим у входа обелиском, затем,

словно река, разделяется на два «рукава», вновь сливается и, наконец, расширяется перед пространством площади. По широким и низким ступенькам очень удобно подниматься и спускаться. Эта лестница зрительно увеличивает размеры площади и помогает почувствовать, как хорош строгий фасад церкви.

Филиппо Ювара. Церковь Суперга. 1715–1731 гг. Турин.



Филиппо Ювара. Замок Ступиниджи близ Турина. 1729–

1734 гг.

Пьетро Браччи, Джованни Баттиста Маини. Фонтан Треви. 1732–1762 гг. Рим.

Во второй трети XVIII столетия в итальянскую архитектуру постепенно проникают веяния неоклассицизма. Это можно увидеть в облике реконструированной раннехристианской базилики Сан-Джованни ин Латерано в Риме (1735 г., архитектор Алессандро Галилеи), возведённой ещё в IV в. при жизни императора Константина Великого. В интерьере обновлённой базилики преобладают черты позднего барокко — роскошь и помпезность. А в фасаде воплотилось стремление к упорядоченным, гармоничным и строгим формам. Лёгкая и изящная скульптура в стиле барокко венчает верхнюю балюстраду[41]. Такое завершение делает Сан-Джованни ин Латерано похожей на собор Святого Петра — два римских храма словно вступают в диалог.

Черты зарождающегося неоклассицизма видны и в обновлённом фасаде базилики[42] V в. Санта-Мария Маджоре (1734–1750 гг., архитектор Фердинандо Фуга), хотя изобилие скульптуры и лепного убранства напоминает о традициях барокко.

Раскопки в Помпеях и Геркулануме и издание в 1764 г. в

Риме капитального труда «История искусства древности» немецкого теоретика искусства Иоганна Иоахима Винкельмана окончательно склонили зодчих на сторону неоклассицизма.

Алессандро Спекки, Франческо де Санктис. Лестница на площади Испании. 1721–1725 гг. Рим.

Алессандро Галилеи. Церковь Сан-Джованни ин Латерано. 1735 г. Рим.

«Тюрьмы» Джованни Баттисты Пиранези

Итальянский архитектор Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778) прославился не осуществлёнными постройками, а гравюрами и рисунками. Он вообще считал, что современные ему архитектурные идеи могут быть воплощены лишь в рисунках. Пиранези создал сотни гравюр с видами Рима, проектов воображаемых зданий и архитектурных фантазий. Самыми загадочными среди них были «Тюрьмы», впервые изданные в 1745 г. и повторно около 1 760 г.

На этих гравюрах изображён странный мир. Сначала кажется, что перед зрителем интерьеры каких-то гигантских зданий, однако здесь не видно ни одного окна. Нагромождённые друг на друга подвесные мосты,

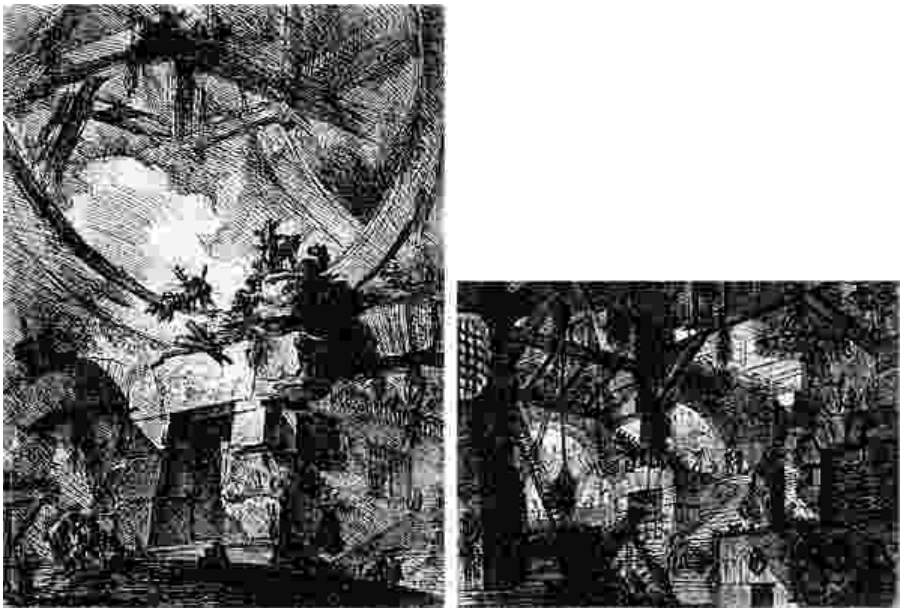
лестницы, башенки, непонятные конструкции заполнены орудиями пыток и крошечными фигурками людей, которые карабкаются по стенам и лестницам или снуют в разных направлениях. «Тюрьмы» освещены загадочным светом, источник его неясен.

Особую роль играют здесь лестницы — зритель не видит, куда они ведут, где начинаются и где заканчиваются. Вместе с тем они, образуя множество пересекающихся перспектив, запутывают пространство подобно лабиринту. Лестницы Пиранези несут в себе глубокий смысл, они обозначают «верх» и «низ», рай и преисподнюю; лестница, неустойчивая сама по себе, является символом неопределённости и страха.

«Тюрьмы» Пиранези имели множество истолкований. Одни видели в них изображение ада, другие — наркотические галлюцинации, третьи — театральные декорации. Современник Пиранези французский архитектор Этьен Луи Булле назвал их «сумасбродствами» и «снами».

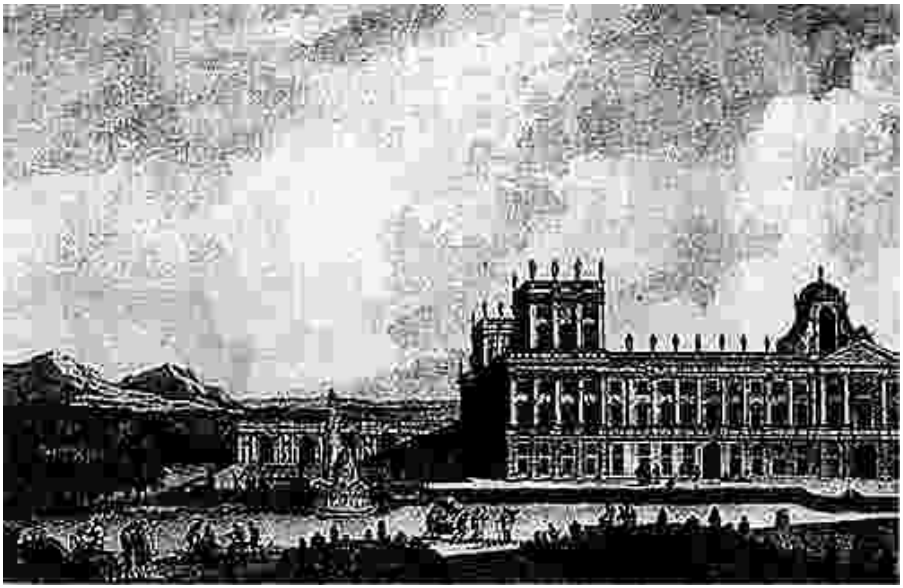
Название этой серии гравюр тоже необычно: оно отражает содержание дискуссий того времени. Мыслители XVIII столетия больше не считали заключённого преступником, заслужившим муки и пытки, а отождествляли его с больным, которого следует лечить и перевоспитывать. Архитектор, проектирующий здание тюрьмы, тем самым выступал в роли врача, создающего благоприятные условия для излечения социальных болезней. «Тюрьмы» Пиранези отражают общественные идеалы XVIII в. и одновременно прокладывают дорогу новой архитектуре, в которой уже нет места классическим, упорядоченным композициям. Орудия пыток, изображённые на его гравюрах, расположены рядом с обломками античных памятников; и те и другие воспринимаются как старый ненужный хлам.

«Тюрьмы» Пиранези оказали огромное влияние на развитие европейской архитектуры — с конца XVIII и вплоть до XX в. Зодчий стал создателем жанра «бумажной архитектуры», экспериментальной и не предназначенной для строительства. С тех пор почти каждый архитектор считал необходимым создавать проекты в этом жанре. Отголоски мотивов Пиранези проявляются и в архитектуре наших дней.



Джованни Баттиста Пиранези. Тюрьмы. 1745 г. Гравюры.

Фердинандо Фуга. Церковь Санта-Мария Маджоре. Фасад. 1734–1750 гг. Рим.



Луиджи Ванвителли, Джузеппе Пьермарини. Замок Казерта близ Неаполя. 1752–1774 гг. Гравюра.

Самым интересным примером этого стиля можно считать величественный королевский замок Казерта под Неаполем (1752–1774 гг.). Его сооружали два талантливых архитектора — Луиджи Ванвителли (1700–1773) и его ученик Джузеппе Пьермарини (1734–1808). Монументальное убранство парадных залов, напоминающее театральные декорации, парк с огромным водным каскадом и фонтанами характерны для барокко. Однако планировка дворца в форме каре (четырёхугольника) с несколькими внутренними дворами, строгое оформление фасадов работы Пьермарини полностью отвечают духу неоклассицизма.

Живопись

В XVIII в. важнейшими художественными центрами Италии оставались Рим и Венеция. Однако если в Венеции развивалось современное искусство, то в Вечный город живописцы, скульпторы, поэты и мыслители приезжали, чтобы изучать памятники античности, эпохи Возрождения и общаться друг с другом — делиться опытом, обсуждать творческие проблемы.

Ведущим стилем итальянской живописи XVIII столетия являлось барокко, а главной фигурой, безусловно, был Джованни Баттиста Тьеполо — последний хранитель традиций итальянского монументального искусства.

Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770)

Джованни Баттиста Тьеполо родился в Венеции, но основная часть его жизни прошла в самых разных итальянских городах. Приходилось ему работать и в Германии, и в Мадриде, где он делал росписи для королевского дворца (там Тьеполо и умер). Его первым учителем живописи был мастер исторической картины Грегорио Лаццарини. Однако по-настоящему серьёзное воздействие на него оказали два венецианских монументалиста — Джованни Баттиста Пьяцетта (1682–1754) и Себастьяно Риччи (1659–1734), сохранившие в своём искусстве традиции монументальных росписей итальянского Возрождения.

С наибольшим блеском дарование мастера раскрылось во фресках дворцовых построек Одно из зрелых произведений Тьеполо — росписи Большого зала палаццо Лабиа в Венеции (1745–1748 гг.). Композиции «Встреча Антония и Клеопатры» и «Клеопатра и Марк Антоний входят на корабль» расположены в простенках между окнами. Их обрамляют многочисленные архитектурные детали, как реальные, так и нарисованные. В этих фресках, повествующих о встрече древнеримского полководца Марка Антония и египетской царицы Клеопатры, впоследствии ставшей его женой, события разворачиваются на фоне величественных сооружений, в них участвует масса персонажей. Колорит и фактура росписей яркие, лёгкие. Живописец стремится не столько показать историческое событие, сколько создать ощущение праздника.

Джованни Баттиста Тьеполо. Встреча Антония и Клеопатры (Пир Клеопатры). 1745–1748 гг. Палаццо Лабиа, Венеция

Роспись резиденции архиепископа-курфюрста[43] Франконии[44] в городе Вюрцбурге художник выполнил вместе с сыновьями в 1750–1753 гг. В здании, построенном знаменитым немецким архитектором Бальтазаром Нейманом в стиле барокко, Тьеполо расписал тронный зал и вестибюль парадной лестницы. Фрески тронного зала, посвященные бракосочетанию императора Священной Римской империи в XII в. Фридриха I Барбароссы и Беатрисы Бургундской, по стилю перекликаются с живописным ансамблем палаццо Лабиа.

В вестибюле, на потолке площадью около шестисот

пятидесяти квадратных метров, художник поместил композицию «Олимп и четыре части света». Олимпийские боги (на Олимпе, самой высокой горе Греции, согласно древнегреческой мифологии, обитали боги) находятся в центре, в мягкой синеве небесной сферы; они словно парят в бесконечном пространстве. В изображениях аллегорий четырёх частей света и их многочисленной свиты фантазия живописца поистине беспредельна: причудливые одежды, экзотические атрибуты, персонажи разных рас и национальностей вызывают у зрителя захватывающий интерес. Особенно хороша Америка — индианка, восседающая на огромном крокодиле. Многолюдный земной мир противопоставлен чистому голубому пространству мира небесного.

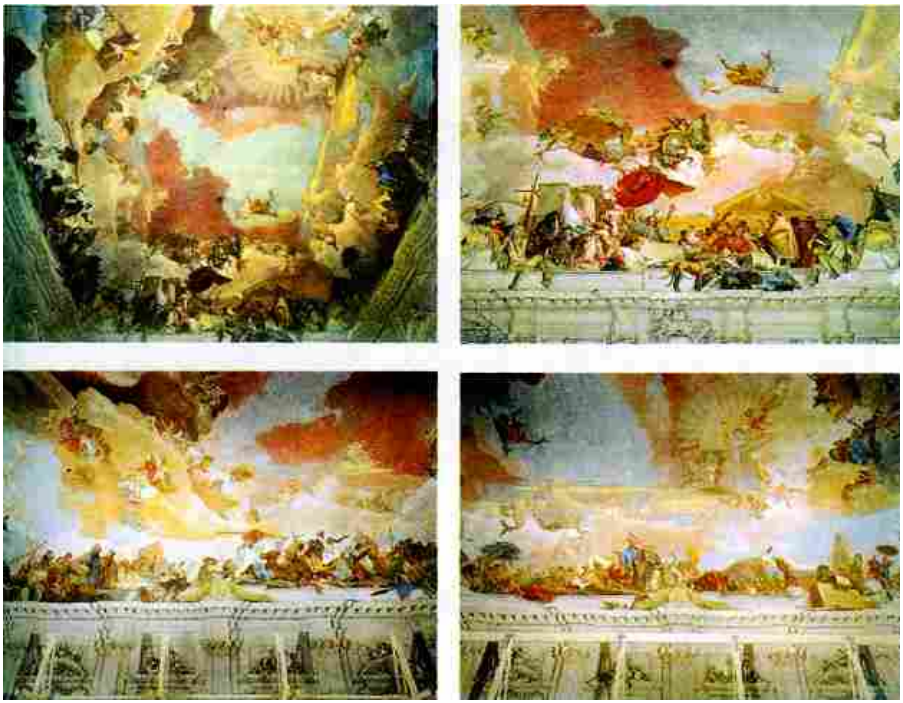
Позднее Тьеполо успешно повторил подобный приём в росписях королевского дворца в Мадриде (1764–1766 гг.), сделав небо «главным героем» композиций.

Джованни Баттиста Тьеполо. Клеопатра и Марк Антоний входят на корабль. 1745–1748 гг. Палаццо Лабиа, Венеция.

Джованни Баттиста Тьеполо. Встреча Антония и Клеопатры (Пир Клеопатры). Фрагмент. 1745–1748 гг. Палаццо Лабиа, Венеция.

Джованни Баттиста Тьеполо. Фридрих I Барбаросса и архиепископ Геральд. 1750–1753 гг. Резиденция архиепископа-курфюрста Франконии, Вюрцбург.

Джованни Баттиста Тьеполо. Свадьба Фридриха I Барбароссы. 1750–1753 гг. Резиденция архиепископа-курфюрста Франконии, Вюрцбург.



Джованни Баттиста Тьеполо. Олимп и четыре части света. Фрагменты. 1750–1753 гг. Резиденция архиепископа-курфюрста Франконии, Вюрцбург.

Джованни Баттиста Тьеполо. Меценат представляет императору Августу свободные искусства. Около 1745 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Знатный римлянин Гай Цильний Меценат, живший в I в. до н. э, покровительствовал поэтам и художникам (впоследствии его имя стало нарицательным). Картины на исторические сюжеты Тьеполо стремился сделать такими же масштабными по духу, как и фрески, но добивался этого другими средствами. Персонажей мало, однако их позы, движения, одежды очень эффектны. Колорит более насыщенный, на первый план выступают красные и жёлтые пятна. Фоном служат сооружения, напоминающие венецианские постройки XVI в.

Портрет

Жанр портрета всегда привлекал внимание итальянских живописцев, не были исключением и мастера XVIII в. Целиком посвятил себя этому жанру Витторе Гисланди (1655–1743). Его герои — люди со

сложным внутренним миром и противоречивыми характерами. Например, в работе «Неизвестный в треуголке» (начало XVIII в.) художник передаёт душевную тонкость, неуверенность в себе, замкнутость героя, которые тот тщетно пытается скрыть за показной торжественностью.

С очаровательными, изысканными пастельными портретами венецианки Розальбы Карьерра (1675–1757) в живопись Италии вошёл стиль рококо. В характерах людей её интересовало прежде всего эмоциональное начало. Аристократы и люди искусства, хорошенькие молодые женщины, пожилая монахиня, сама художница — все они способны на сильные и нежные чувства. Женские лица на её портретах часто полны глубокого внутреннего трепета, мужские открыты и энергичны, и в этом источник их обаяния. Не идеализируя модель, художница делала выразительным и красивым любое лицо независимо от возраста и внешних данных. Прекрасно изучив особенности пастели, она работала главным образом в нежной и мягкой цветовой гамме, пользуясь тонкой светотенью. Портреты Розальбы Карьерра приобрели большую популярность в европейских странах, особенно во Франции. Они повлияли на живопись французского рококо.

Витторе Гисланди. Неизвестный в треуголке. Начало XVIII в. Музей Польди Пеццоли, Милан.

Бытовой жанр

Важное место в итальянской живописи XVIII столетия занимал бытовой жанр.

На картинах Алессандро Маньяско (1667–1749) изображены занимательные истории, сценки из жизни городской бедноты или персонажей комедии масок — жанра народного итальянского театра. Художник всегда подчёркивал необычность, причудливость происходящего.

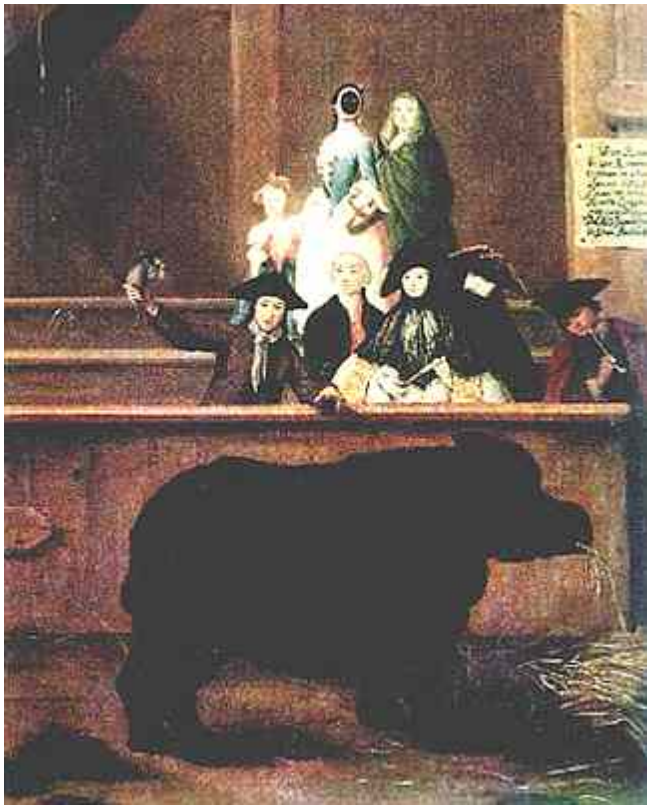
Картина «Обучение сороки» (1703–1711 гг.) написана на очень забавный сюжет: клоун старательно пытается заставить петь сидящую перед ним на бочке сороку. Смешное лицо с длинным носом и очертания фигуры делают его самого похожим на большую

странную птицу. Но тёмный, с резкими вспышками света колорит картины, условно написанный фон, на котором просматриваются арка и развалившийся забор, убогая обстановка действия — всё это наводит на мысль, что художник не стремился рассмешить зрителя.

Мрачная атмосфера присуща таким обычным для мастера сюжетам, как богослужения или сцены из повседневной жизни монастырей. В людях, слушающих проповеди или молящихся, он видит прежде всего суровую одержимость. На современников живопись Маньяско производила очень сильное впечатление.

В небольших по размерам работах Пьетро Лонги (1702–1785) показаны досуг и развлечения венецианцев: они танцуют, музицируют, веселятся на карнавале. Карнавал — особая тема в творчестве Лонги. На многих полотнах (наиболее известны «Носорог», 1751 г.; «Маски и продавец фруктов», 1744 г.) Венеция напоминает большую сценическую площадку. Любое прозаическое действие — прогулка, покупка фруктов и т. д. — здесь приобретает странную, почти фантастическую театральность.

Алессандро Маньяско. Обучение сороки. 1703–1711 гг. Галерея Уффици, Флоренция.



Пьетро Лонги. Носорог. 1751 г. Палаццо Редзонико, Венеция.

Творчество Тьеполо связано с традицией барокко и по форме, и по духу: захватывающее ощущение чуда пронизывает все его работы.

Городской пейзаж

Большинство итальянских художников-пейзажистов работали в жанре *ведуты* (*итал.* veduta) — городского архитектурного пейзажа. В этом жанре можно выделить два направления. Одно из них представляют венецианцы Каналетто (настоящее имя Джованни Антонио Каналь, 1697–1768) и его племянник Бернардо Беллотто (1720–1780). Произведения Каналетто — это развёрнутые панорамные виды Венеции, в которых мастер тщательно передаёт все природные и архитектурные красоты города. Как правило, он писал центральную часть Венеции — площадь Сан-Марко с собором, Большой канал. На лучших полотнах Каналетто город словно омывают потоки золотистого,

пронизанного солнечным светом воздуха. В пейзаж художник обычно включал красочные сцены регаты, торжественных шествий или прогулок нарядных венецианцев. Главное для Каналетто — ощущение жизни родного города как вечного праздника.

Каналетто. Венеция, площадь Сан-Марко, вид на собор Сан-Марко. 1723 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

Каналетто. Дворец дожей и площадь Сан-Марко. 1723 г. Галерея Уффици, Флоренция.

Работы Бернардо Беллотто перекликаются с произведениями Каналетго — те же гладкая манера живописи, ровное солнечное освещение и внимание к архитектурным деталям. В суховатой точности городских видов Беллотто многое напоминает современную фотографию. Художник постоянно путешествовал, работал в Вене, Дрездене, несколько лет прожил в Польше. Его пейзажи сейчас обладают не только художественной, но и исторической ценностью — они воссоздают утраченный ныне облик городов с любовью и поразительной точностью.

К другому направлению в итальянской ведуте, которое часто называют романтическим, принадлежит творчество венецианского мастера Франческо Гварди (1712–1793). Помимо видов центра Венеции он начал писать маленькие улочки и неприметные, неприглядные кварталы. Его картины были, как правило, небольшими и имели вертикальный формат (мастер не стремился создавать широкие панорамные виды). Яркий пример такого пейзажа — «Венецианский дворик» (70-е гг.). Здесь краски положены мелкими мазками, фигуры людей утратили контуры, освещение рассеянное и тускловатое. Благодаря такой манере мир венецианских трущоб и заброшенных бедных кварталов обрёл чарующее, волшебное обаяние. Иногда эти маленькие пейзажи Франческо Гварди наполнены пронзительной печалью, иногда — нежностью и теплом.

Бернардо Беллотто. Дрезден с правого берега Эльбы. 1748 г.

Картинная галерея, Дрезден.

Бернардо Беллотто. Вид Цвингера. 1749–1753 гг. Картинная галерея, Дрезден.

Франческо Гварди. Дворец дожей. Национальная галерея, Лондон.

Франческо Гварди. Венецианский дворик. 70-е гг. XVIII в. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва.

Обширные творческие связи итальянских мастеров XVIII в. с художниками из многих стран Европы способствовали становлению национальных школ, влияли на развитие стилей и индивидуальной манеры живописцев. В XVIII в. Италия нашла свой путь в искусстве, оставаясь по-прежнему открытой остальному художественному миру.

Искусство Англии XVII–XVIII веков

Архитектура

Ни один из европейских стилей не существовал в искусстве Англии XVII–XVIII вв. в чистом виде, поскольку все они пришли на английскую почву гораздо позже, чем в другие страны. Поэтому, например, черты барокко и классицизма могли оригинально переплетаться в творчестве одного зодчего или даже в одной постройке.

Для английского искусства характерны большое внимание к эмоциональной жизни человека, постоянный поиск средств, которые могли бы выразить сложный и изменчивый мир чувств и ощущений. Всё это нашло блестящее воплощение в портретной живописи. Другая, не менее важная черта английской художественной культуры — обострённое внимание к проблемам этики и морали. Английское Просвещение, сложившееся на рубеже XVII–XVIII вв., буквально пронизано идеей нравственного воспитания личности. Одним из ведущих в живописи стал бытовой жанр, приобретший яркую сатирическую окраску.

В XVII и XVIII столетиях Англия наряду с Францией являлась одним из крупнейших центров европейской архитектуры. Она не только догнала в своём развитии остальные европейские державы, но и сама начала давать образцы для построек в других странах. Если XVII в. стал для английской архитектуры эпохой ученичества, то в XVIII столетии уже был создан самостоятельный и очень своеобразный архитектурный стиль.

В истории английского зодчества XVII–XVIII вв. невозможно выделить чётко ограниченные периоды. Различные архитектурные стили и направления существовали подчас одновременно.

Иниго Джонс (1573–1652)

В начале XVII в. в английской архитектуре произошли большие изменения, связанные с именем Иниго Джонса, крупнейшего мастера того времени. Он привнёс в неё дух классики: его работы выполнены под влиянием выдающегося итальянского зодчего эпохи Возрождения Андреа Палладио.

С 1615 по 1642 г. Джонс был придворным архитектором английских королей. Он делал декорации к театральным представлениям, а также проектировал королевские дворцы.

Первым среди них был загородный дом королевы Анны (супруги короля Якова I) — Куинз-хаус в Гринвиче, пригороде Лондона (1616–1635 гг.). Двухэтажный Куинз-хаус представляет собой монолитный куб, совершенно белый и почти без архитектурных украшений. В центре паркового фасада расположена лоджия. В этой постройке Джонс придал манере Палладио чисто английскую холодность, геометризм и строгость.

Иниго Джонс. Банкетинг-хаус. 1619–1622 гг. Лондон.

Следующая работа архитектора — Банкетинг-хаус в Лондоне (1619–1622 гг.). Его двухэтажный фасад почти весь покрыт архитектурным убранством. В интерьере двухъярусная колоннада воспроизводит облик античного храма. Позднее, уже в 30-е гг. XVII в., Джонс создал проект нового дворца Уайтхолл, частью которого должен был стать Банкетинг-хаус. Однако этот проект был столь грандиозен, что так и остался неосуществлённым. Постройки Джонса отражали вкусы английского двора того времени, однако большинство архитекторов вплоть до конца XVII в. продолжали строить дворцы и усадьбы всё ещё в традициях средневековой Англии. И лить в начале XVIII столетия творчество Джонса было заново открыто поклонниками Палладио, а его работы стали образцами для построек

английского палладианства.

Кристофер Рен (1632–1723)

Новый этап в истории английской архитектуры начался во второй половине XVII в., когда появились первые постройки сэра Кристофера Рена, вероятно наиболее выдающегося английского зодчего. Рен был учёным, занимался анатомией, физикой, астрономией и математикой; только в 60-е гг. он обратился к архитектуре.

В 1665 г. Рен предпринял путешествие в Париж, чтобы изучать постройки современных французских архитекторов. Особенно его заинтересовали купольные храмы в Париже и его пригородах (в Англии тогда не было ни одной церкви с куполом). Поездка во Францию — единственное в биографии архитектора путешествие за границу — оказала большое влияние на всё его последующее творчество.

В сентябре 1666 г. Лондон был охвачен огромным пожаром, который уничтожил старый собор Святого Павла, восемьдесят семь церквей и свыше тринадцати тысяч домов. Современники говорили: «Лондон был, но его больше нет».

Кристофер Рен. Королевский госпиталь в Гринвиче. 1696–1716 гг. Гравюра.

Собор Святого Павла

В современном Лондоне на фоне многочисленных зданий, возведённых уже в XX столетии, выделяется гигантский купол собора Святого Павла, построенного в 1675–1710 гг. по проекту Кристофера Рена. Он вырос на руинах средневекового собора, сгоревшего в страшном пожаре 1666 г.

Рен трижды предлагал проекты сначала перестройки, а после пожара — постройки собора, но они были отвергнуты. Последний его проект отвергли потому, что архитектор хотел создать центрическое здание, увенчанное куполом, в котором отсутствовали бы традиционные для английских соборов длинный неф и хоры. Наконец в 1675 г. Рен выполнил проект, в котором вернулся к привычной для англичан схеме, а купол заменил на шпиль.

Этот проект был одобрен, и 21 июня 1675 г. состоялась торжественная церемония закладки первого камня нового собора. Строительство продолжалось вплоть до 1710 г., причём Рен постоянно вносил в план изменения. Например, он вернулся к своему первоначальному замыслу и возвёл купол, а не шпиль. Так возникло необычное в истории архитектуры сочетание средневекового собора с классическим куполом.

Главный фасад собора выполнен в стиле барокко и украшен двухъярусным портиком со сдвоенными колоннами и фронтоном. Как и в соборе Святого Петра в Риме, в сооружении Кристофера Рена есть внутренний купол и наружный, чисто декоративный, рассчитанный на вид издалека и увенчанный тяжёлым фонарём (возвышающейся частью купола с проёмами для освещения). Чтобы удержать этот фонарь, архитектор ввёл и третью часть — конусовидную конструкцию из кирпича между внутренним и внешним куполами. Трёхчастная конструкция купола — уникальное для XVIII в. инженерное решение. Собор Святого Павла известен не только в Англии, но и в других странах Европы. В частности, он послужил образцом для церкви Святой Женевьевы (Пантеона) в Париже, построенной в 1757–1790 гг. французским архитектором Жаком Жерменом Суфло.

Кристофер Рен. Собор Святого Павла. 1675–1710 гг. Лондон.

Спустя три года после пожара Рена назначили королевским архитектором. Он возглавил работы по перестройке города и посвятил им почти всю жизнь. Венцом этих работ стало новое здание собора Святого Павла — главный шедевр Рена. Кроме того, в 1670–1686 гг. по его проектам были построены новые кирпичные дома и пятьдесят две церкви (конечно, Рен работал не один, а с целой командой помощников).

Никто тогда не знал, как должна выглядеть англиканская церковь: ведь сгоревшие храмы строились ещё в Средние века. Теперь нужно было спроектировать здания специально для англиканского[45] богослужения. Все отводившиеся под них участки были неправильной формы, поэтому каждая вновь построенная церковь имела свой особый план. Однако все церкви объединял один главный мотив — колокольни, высоко поднимавшиеся над городом.

Последнее крупное сооружение архитектора — королевский госпиталь в Гринвиче, возведённый Реном в 1696–1716 гг. недалеко от Куинз-хауса Иниго Джонса. Госпиталь состоит из двух симметричных корпусов, над которыми возвышаются башни с куполами. Колоннадами из сдвоенных колонн корпуса выходят на разделяющую их небольшую площадь. Эти колоннады

образуют очень эффектную перспективу, заканчивающуюся Куинз-хаусом.

Палладианство

Палладианство — это стиль, который был создан на основе знаний, полученных из книг и путешествий. В поисках образцов для своих сооружений английские палладианцы обратились к Италии. Их интересовали итальянские древности и постройки Андреа Палладио, который, как они думали, работал в духе идей великого древнеримского зодчего Витрувия, автора единственного сохранившегося античного трактата о строительстве — «Десять книг об архитектуре». Однако мода на итальянскую архитектуру приживалась в Англии с трудом. По словам современника, в комнатах палладианских усадеб было довольно прохладно, что «приятно в Италии, но убийственно в Англии».

Английское палладианство сформировалось после того, как в первой половине XVIII в. появились два издания по архитектуре. Это были новый английский перевод «Четырёх книг об архитектуре» Палладио и трёхтомный труд «Британский Витрувий» (1717–1725 гг.), иллюстрированный гравюрами с видами построек английских архитекторов со времён Иниго Джонса. Гравюры к «Британскому Витрувию» сделал Колин Кемпбелл (1676–1729), один из лидеров палладианства.

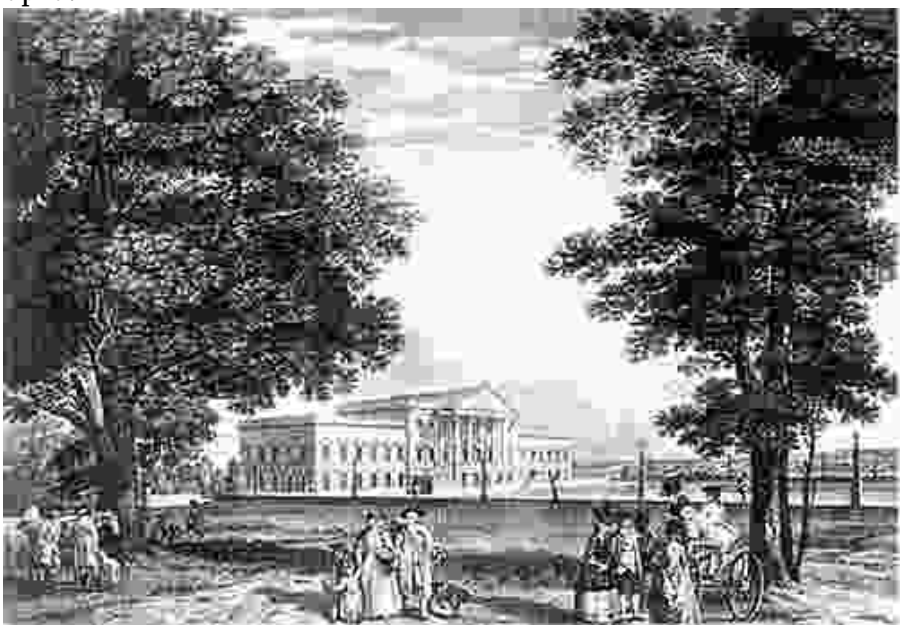
Самая яркая работа Кемпбелла — дом в усадьбе Уонстед-хаус близ Лондона (1714–1720 гг.), разрушенный в 1824 г. Впервые в Англии помещичий дом был украшен классическим портиком с фронтоном. Подобный тип усадьбы появился ещё у Палладио, полагавшего, что все античные виллы имели такие портики (на самом деле их использовали лишь в храмах). Таким образом, Кемпбелл дал первый пример новой архитектуры.

Палладианские постройки имели строгие формы и гладкие стены, почти лишённые украшений. В палладианстве стали видеть национальный, чисто английский архитектурный стиль.

Дальнейшая история английского палладианства связана с именами лорда Ричарда Бойла Бёрлингтона (1694–1753), аристократа и покровителя искусств, и Уильяма Кента (около 1684–1748), издателя, археолога, живописца и архитектора-любителя.

В 1723–1729 гг. Бёрлингтон построил себе виллу в Чизике, пригороде Лондона. Это самая знаменитая постройка английского палладианства. Она почти буквально повторяет виллу «Ротонда» близ города Виченца в Италии, сооружённую

Палладио. Однако в отличие от «Ротонды» фасады виллы Бёрлингтона не одинаковы. Очень изящный парковый фасад украшен портиком с фронтоном, к портику ведёт сложная и на редкость изысканная лестница. Парк в Чизике, созданный Кентом, — один из ранних образцов так называемого пейзажного парка.



Колин Кемпбелл. Дом в усадьбе Уонстед-хаус. 1714–1720 гг. Гравюра

Пейзажный (английский) парк

Пейзажный парк, вероятно, самое важное из того, что внесла Англия в архитектуру XVIII в. В отличие от регулярного (французского) парка, в котором дорожки и аллеи прокладывали по строгой, геометрически правильной схеме, в пейзажном парке создавалась иллюзия реальной, нетронутой природы. Идеалом такого парка был девственный лес, в котором не чувствовалось присутствия человека и современной цивилизации. Придумали пейзажный парк именно англичане, поэтому его нередко называют английским парком.

У истоков этой идеи стоял архитектор сэр Джон Ванбро (1664–1726). Во время строительства дворца

Бленим близ Оксфорда (1705–1724 гг.) он написал специальный «Меморандум», в котором призывал свою заказчицу, герцогиню Сару Мальборо, сохранить в усадьбе старый полуразрушенный дом, поскольку эти руины являлись прекрасным украшением парка.

Однако первый пейзажный парк был устроен в палладианскую эпоху в усадьбе поэта Александра Попа в Твикнеме, пригороде Лондона. Поп хотел создать парк, отвечающий английским представлениям о свободе и независимости человеческой личности. Французский регулярный парк казался ему олицетворением государственной тирании, которая подчинила себе даже природу, как, например, в парке Версаля (королевской резиденции под Парижем). Англию же поэт считал свободной страной, и это должно было проявиться во всём, даже в отношении к природе.

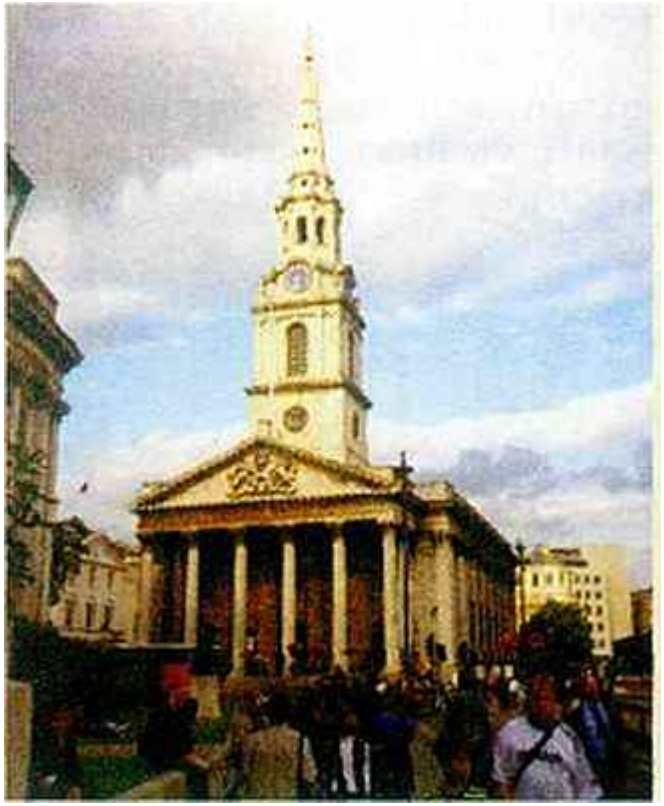
Лучшие пейзажные парки Англии той эпохи были созданы Уильямом Кентом, одним из главных представителей палладианства. Это парк на вилле лорда Ричарда Бойла Бёрлингтона в Чизике, пригороде Лондона (1725–1730 гг.), и парк «Елисейские Поля» в Стоу в Центральной Англии (30-е гг. XVIII в.). Парк в Стоу украшали павильоны, построенные в разных стилях. Они были частью пейзажа; особенно сильное впечатление производили искусственные, специально построенные руины, которые напоминали зрителю о давно минувших временах. В целом пейзажный парк представлял собой своеобразное путешествие — не только в пространстве, но и во времени.

Уже в середине XVIII столетия пейзажные парки были широко распространены, причём не только в Англии, но и во Франции, Германии, России (например, парк в Павловске близ Санкт-Петербурга).

Уильям Кент. Пейзажный парк. 1725–1730 гг. Вилла Бёрлингтона в Чизике.

Джеймс Гиббс (1682–1754)

Видным английским архитектором был Джеймс Гиббс (1682–1754). Самой крупной его работой стала церковь Сент-Мартин ин зе Филдз в Лондоне (1722–1726 гг.). Её фасад, обращённый к Трафальгарской площади, выполнен в виде большого портика, похожего на портики античных храмов, однако увенчан высокой колокольней. Эта церковь послужила образцом для многих церквей не только в Англии, но и в Америке и даже в Индии. Другая значительная постройка Гиббса, библиотека Рэдклиффа в Оксфорде (1737–1749 гг.), представляет собой шестнадцатигранное в плане сооружение с куполом, окружённое колоннадой из сдвоенных колонн.



Джеймс Гиббс. Церковь Сент-Мартин ин зе Филдз. 1722–1726 гг. Лондон.

Джеймс Гиббс. Библиотека Рэдклиффа. 1737–1749 гг. Оксфорд.

Ричард Бойл Бёрлингтон. Вилла в Чизике. 1723–1729 гг.

Уильям Кент. Дом в усадьбе Холкем-холл. Интерьер. 30-е гг. XVIII в.

Уильям Кент. Дом в усадьбе Холкем-холл. 30-е гг. XVIII в.

Архитектурное творчество самого Кента началось лишь в 30-е гг. XVIII в. Его главной работой стала усадьба Холкем-холл (начало строительства — 1734 г.) в графстве Норфолк на востоке Англии, предназначавшаяся для художественной коллекции лорда Лестера. Это здание с центральным корпусом, украшенным портиком с фронтоном, и флигелями по сторонам. Особенно знамениты интерьеры Холкем-холла, полные шёлка, бархата и позолоты. По рисункам Кента изготовлялась также мебель.

Архитектура неоклассицизма

В середине XVIII столетия в Италии начались первые археологические раскопки древних памятников, и в Риме побывали все крупнейшие представители английского неоклассицизма. Они ехали туда, чтобы увидеть руины древних сооружений и воспринять подлинный дух античности. Многие английские архитекторы отправлялись также в Грецию, где они изучали древнегреческие постройки, в то время практически неизвестные.

Если во Франции неоклассицизм нашёл своё выражение главным образом в проектах общественных зданий, то в Англии

архитекторы строили в этом стиле частные усадьбы и городские дома. Сама их манера отличалась от французской. Во Франции неоклассицизм приобрёл суровые, подчас тяжеловесные формы, в Англии же, наоборот, все постройки были более лёгкими и изящными. Особенно знамениты английские неоклассицистические интерьеры: всегда яркие и декоративные, они словно желали понравиться владельцам домов и их гостям.

Важнейшую роль в архитектуре английского неоклассицизма сыграли два мастера — Уильям Чемберс (1723–1796) и Роберт Адам (1728–1792). Этот стиль нередко называют просто «стилем Адама» в честь его творца. В 1754–1756 гг. Роберт Адам совершил путешествие в Италию и вернулся оттуда страстным поклонником античности. В его творчестве чувствовалось также влияние английского палладианства. Вместе с тем его стиль был очень своеобразным и легко узнаваемым.

В 60-е гг. XVIII в. Адам создал множество усадебных домов в пригородах Лондона и в Центральной Англии. Особенно интересны интерьеры этих зданий, в которых архитектор нередко использовал этрусские орнаментальные мотивы (например, Этрусская комната в усадьбе Остерли-парк, 1762–1769 гг.). Один из наиболее известных интерьеров Адама — приёмная в доме Сайон-хаус (1762–1764 гг.), украшенная двенадцатью колоннами из голубого мрамора с позолоченными капителями (венчающими частями) и скульптурами наверху. Стволы этих колонн подлинно античные — они найдены на дне реки Тибр в Риме, — капители же и скульптуры исполнены по рисункам самого Адама. Колонны здесь не поддерживают потолок, а просто приставлены к стене. Однако они придают комнате величественный вид.

Роберт Адам. Дом в усадьбе Сайон-хаус. Приёмная. 1762–1764 гг.

Интерьеры Адама ещё при жизни мастера многие считали высшим достижением английской архитектуры того времени. Поэтому не удивительно, что «стиль Адама» был столь популярен.

Историю английского неоклассицизма XVIII в. завершают два архитектора, манера которых сильно отличалась от «стиля Адама»: Джордж Дэнс Младший (1741–1825) и сэр Джон Соун (1753–1837).

Самой известной постройкой Дэнса была тюрьма Ньюгейт в Лондоне (1768–1780 гг., не сохранилась). Это суровое здание, стены которого сверху донизу были оформлены мощным рустом[46], производило мрачное впечатление, полностью соответствовавшее его назначению.

Джон Соун во многом следовал манере Дэнса. Он был главным архитектором здания Английского банка (1795–1827 гг.) и посвятил его строительству значительную часть жизни (в XX в. банк был перестроен, однако некоторые интерьеры Соуна сохранились). В своём доме в Лондоне он устроил музей

архитектуры, который подвёл своеобразный итог английскому неоклассицизму XVIII в.

Уильям Чемберс

Сэр Уильям Чемберс был придворным архитектором короля Англии Георга III (1760–1820 гг.). В 1748–1749 гг. он совершил путешествие в Китай, откуда привёз множество рисунков. Благодаря им в Англии возникла мода на китайский стиль. Один из павильонов в королевском парке Кью в пригороде Лондона (1757–1762 гг.) мастер выполнил в виде китайской пагоды (буддийского мемориального сооружения). Наиболее крупная постройка Чемберса — Сомерсет-хаус в Лондоне (1776–1786 гг.). Это один из немногих примеров общественной архитектуры в Англии XVIII в. (здесь размешалась Королевская академия).

Музей Джона Соуна

В последние годы XVIII столетия архитектор Джон Соун начал собирать в своём доме в Лондоне разнообразные предметы, связанные с его профессией: чертежи древних и новых построек, архитектурные модели, книги, гравюры и картины, а также другие редкостные вещи, относящиеся к истории искусства вообще. Так был создан первый в истории музей архитектуры.

Этот музей очень необычен. Он был своеобразной домашней академией, в которой молодой архитектор (а Соун имел множество учеников) мог получить необходимые знания и овладеть профессией. Специальные комнаты были отведены под мастерские, где студенты создавали свои проекты.

Гипсовые слепки с античных скульптур и рельефов как бы заменяли собой путешествие в Италию и Грецию. Так, один из главных экспонатов — гипсовая копия со знаменитой статуи «Аполлон Бельведерский» древнегреческого скульптора Леохара (IV в. до н. э.).

Однако в музее есть и довольно странные предметы. Например, скелет, который когда-то служил моделью для анатомических штудий в мастерской английского художника и скульптора Джона Флаксмана (1755–1826). Даже «серьёзные» экспонаты представлены странным образом — так, в постамент статуи «Аполлон Бельведерский» вделан выдвижной столик. Архитектурные детали различных эпох размещены весьма оригинально: например, одна капитель (венчающая часть колонны) стоит на другой, а база (основание колонны) висит под потолком.

Все предметы в Музее Соуна нагромождены друг на друга и перепутаны так, что посетитель не в состоянии разобрать, к какой эпохе принадлежит то или иное произведение. Комнаты музея освещаются загадочным светом (то жёлтым, то голубым). И главное, всё удваивается, утраивается, отражаясь в десятках кривых зеркал, выпуклых или повешенных наклонно. Обескураженный посетитель окончательно запутывается

в этом лабиринте и уже не знает, в какую сторону идти. Словно подшучивая, Соун повесил таблички с надписями: «Север», «Запад», «Юг», «Восток».

Пространство музея тоже очень необычно: в нём нет привычной последовательности залов, а стены могут раскрываться, как ставни, так что комнаты просматриваются насквозь. Но главный сюрприз ожидает посетителей в подвальном этаже, где Соун соорудил «средневековые» руины, якобы раскопанные при строительстве дома. Рядом с ними находится «Гостиная монаха», некоего падре Джованни. Среди готических руин расположена и его «могила». На самом деле в ней похоронена Фанни — любимая собачка миссис Соун.

В Музее Соуна посетителю открывается странный, фантастический мир, созданный эксцентричным англичанином. Но главная тема музея всё же архитектура, которую сам Джон Соун называл «королевой изящных искусств».

Музей Джона Соуна. Интерьер. Начало строительства —

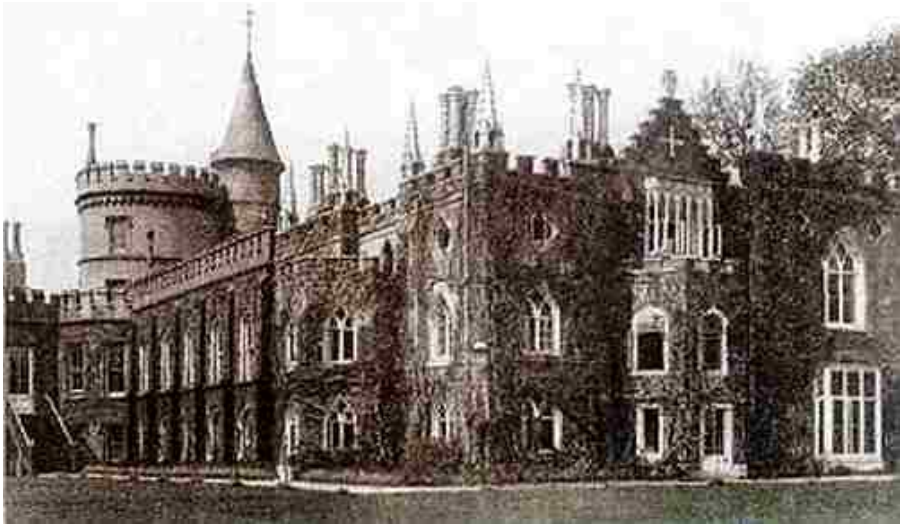
1808 г. Лондон.

«Готическое возрождение»

Примерно в середине XVIII в. одновременно с сооружениями неоклассицизма в Англии появились постройки, в которых использовались мотивы готической архитектуры: стрельчатые арки, высокие крыши с крутыми скатами, витражи. Этот период увлечения готикой, который принято называть «готическим Возрождением», продолжался вплоть до начала XX столетия (да и сегодня в Англии нередко строят здания в готическом стиле).

Основателем «готического Возрождения» был граф Хорас Уолпол (1717–1797), литератор, автор первого романа ужасов «Замок Отранто». В 1746–1790 гг. он перестроил в готическом стиле свою виллу в усадьбе Строуберри-хилл (Твикнем, пригород Лондона). Она стала своего рода реальным воплощением выдуманного замка Отранто. Уолпол пригласил нескольких архитекторов и сам был их консультантом и вдохновителем. Все элементы постройки, заимствованные из реальных готических сооружений, расположены очень прихотливо, в необычных сочетаниях. Например, для книжных шкафов использовались копии украшений из старого собора Святого Павла в Лондоне, а перекрытия галереи на вилле повторяли своды капеллы короля Генриха VIII.

Хорас Уолпол. Дом в усадьбе Строуберри-хилл. Интерьер. 1746–1790 гг. Твикнем.



Хорас Уолпол. Дом в усадьбе Строуберри-хилл. 1746–1790 гг. Твикнем.

Уолпол восхищался асимметричностью и «живописным беспорядком» средневековых готических соборов. Кроме того, постройка в готическом стиле, по мысли Уолпола, была замечательным украшением пейзажного парка. Она навевала исторические ассоциации, заставляя зрителя воображать себя участником давних событий.

Так называемое Аббатство Фонт-хилл в Центральной Англии, располагавшееся в парке поместья Уильяма Бекфорда (1760–1844), богатейшего английского аристократа, писателя и коллекционера, было построено в 1796–1807 гг. архитектором Джеймсом Уайетом (1746–1813). Как и замок Хораса Уолпола в Строуберри-хилл, Аббатство Фонтхилл было материальным воплощением сооружения, описанного Бекфордом в его фантастическом романе «Ватек». Наполненное сумрачными лабиринтами галерей и коридоров, перекрытых высокими готическими сводами, здание соответствовало романтическому настрою писателя. Извилистые парковые аллеи как будто продолжали внутренние галереи Аббатства. Освещение самих галерей в свою очередь напоминало свет в парке и превращало интерьер в пейзаж, словно перенесённый внутрь здания. К сожалению, до наших дней Аббатство Фонтхилл не сохранилось.

Ложные руины

Памятники архитектуры многих цивилизаций дошли до наших дней в виде руин. Однако в XVIII в. появились особые руины — специально построенные в усадьбах или городских парках, в тех местах, где не было подлинных древних развалин. Чем привлекали ложные (искусственные) руины человека XVIII столетия?

Интерес к ложным руинам возник в Риме, где работал знаменитый итальянский архитектор и график Джованни Баттиста Пиранези, автор сотен гравюр с видами древнеримских развалин. С его лёгкой руки Рим стал восприниматься как гигантские руины — место вдохновения художников и архитекторов. Молодые мастера приезжали туда, чтобы изучать разрушенные временем постройки. Из Рима они привозили античные «сувениры» — обломки скульптур и архитектурные детали, а также любовь к руинам: по всей Европе появились «домашние» развалины.

Первые ложные руины архитекторы возводили в пейзажных, или английских, парках. Они лучше, чем любые другие постройки, соответствовали основным требованиям пейзажного парка: воссоздавали величественные картины прошлого, олицетворяя собой торжество природы и тщетность человеческих усилий.

Помимо ложных в XVIII в. существовал ещё один тип развалин — будущие руины. Французский художник Юбер Робер в 1779 г. написал картину, изображающую развалины Большой галереи Лувра, которая существует и сегодня. Он как будто следовал рекомендациям французского философа-просветителя и писателя Дени Дидро: «Чтобы сделать дворец достойным внимания, надо превратить его в руины». А английский архитектор Джон Соун вообразил в руинах свой собственный дом и написал целый роман о том, как археолог будущего раскапывает его дом и музей и с изумлением обнаруживает в центре Лондона фрагменты античных памятников.

Ложные руины строят и сегодня. В североамериканском городе Хьюстоне (штат Техас) соорудили здание универмага в виде руин (магазин фирмы «Бест», 1977 г.). Верхние части его стен словно обглоданы временем, а груда кирпичей над входом угрожает свалиться прямо на головы покупателей. Но современный человек уже не испытывает страха перед руинами.

Сандерсон Миллер. Руина. 1749 г. Хэгли-холл.

Джеймс Уайет. Аббатство Фонтхилл. 1796–1807 гг. Гравюра.

Своей вершины архитектура «готического Возрождения» достигла в Англии уже в XIX в. Однако если в XVIII столетии готический стиль выражал вкусы и прихоти владельцев построек, то позже он стал государственным стилем. Именно в этом стиле в середине XIX в. строилось здание Парламента в Лондоне (архитекторы Чарлз Бэрри и Огастес Пьюджин) — одно из центральных сооружений английской архитектуры того столетия.

Живопись

До XVIII в. в Англии не было мастеров, которых можно поставить в один ряд с ведущими живописцами Европы. Однако в XVI–XVII вв. здесь работали два выдающихся художника — немец Ханс Хольбейн Младший и фламандец Антонис ван Дейк Их влияние во многом определило неповторимый путь английской живописи в XVIII столетии. Прежде всего это проявилось в особом

внимании к жанру портрета: он занял главное место, потеснив пейзаж и исторический жанр.

Очень важным для английских художников было ощущение самобытности национальной культуры: оно вызывало желание идти во всём своим путём, и опыт европейской живописи часто воспринимался ими критически.

Уильям Хогарт (1697–1764)

Творчество Уильяма Хогарта стало первым по-настоящему крупным явлением в английском искусстве. Его по праву называют основателем национальной школы живописи, хотя никто из младших соотечественников не был его прямым учеником.

Вначале Хогарт обучался в частной школе живописи и рисования, а потом у художника Джеймса Торнхилла (1675–1734). Огромное влияние на Хогарта оказали идеи философов Просвещения, утверждавших, что с помощью художественного творчества можно воспитать нравственное начало в человеке и искоренить пороки. Этой задаче мастер подчинил многие свои произведения.

Больше всего Хогарт любил создавать циклы гравюр или картин, объединённых сюжетом обличительного характера. Наивный молодой человек или девушка, приехав из провинции в Лондон, попадают в руки опытного мошенника или сводницы, которые толкают их на путь порока: юноша проматывает наследство, девушка становится содержанкой. Но жизнь в греховной роскоши внезапно сменяется нищетой и позором (банкротство, потеря богатого покровителя и тюрьма). Затем как справедливое возмездие наступает смерть в убогой лачуге, в окружении чужих и равнодушных людей. Таковы темы двух знаменитых графических циклов Хогарта — «Карьера продажной женщины» (1732 г., живописный вариант погиб при пожаре) и «Карьера повесы» (1735 г., существует и в живописном варианте).

Уильям Хогарт. Прибытие в Лондон. Из серии «Карьера продажной женщины». 1732 г. Гравюра.

Уильям Хогарт. Арест. Из серии «Карьера продажной женщины». 1732 г. Гравюра

Итогом серии таких повествований стал цикл из шести картин «Модный брак» (1742–1744 гг.). Сюжет, обычный для Хогарта, был очень злободневным: неравный брак по расчёту между разорившимся аристократом и богатой девушкой из буржуазной семьи. После брачной сделки, заключённой родителями (картина «Брачный контракт»), молодые быстро понимают, что они чужие друг другу люди («Вскоре после свадьбы»). Разочарованный супруг проводит время в кутежах с нежелательными последствиями для здоровья («Визит к шарлатану»), а новоявленная «светская леди», разумеется, заводит роман («Будуар графини»). Однако заурядная житейская история оборачивается трагедией: в поединке с любовником жены погибает граф («Дуэль и смерть графа»), а незадачливая графиня принимает яд и в мучениях умирает в родительском доме («Смерть графини»).

В полотнах этого цикла уже нет нравоучительного тона, а сам автор порой превращается из обличителя в психолога, стремящегося понять своих героев. Например, в картине «Вскоре после свадьбы» много забавных деталей: граф, расслабившись

после ночного кутежа, не замечает, что собачка вытаскивает у него из кармана дамский чепчик; графиня пьёт кофе, как настоящая знатная дама, но при этом вульгарно потягивается за столом. Но благодаря мягкому изысканному колориту становится понятно, что мастер высмеивает ситуацию, а не людей, которые в ней оказались. Молодая пара предстаёт жертвой безнравственности, царящей в обществе, и вызывает у зрителя не насмешку, а скорее сочувствие.

Уильям Хогарт. Брачный контракт. Из серии «Модный брак». 1742–1744 гг. Национальная галерея, Лондон.

Хогарт одним из первых среди английских художников объединил групповой портрет с бытовым жанром в так называемой «сцене собеседования» («Семья Строуд», 1738 г.) и показал, что в обыденной жизни персонажи ведут себя как актёры на сцене.

Живописец создавал и традиционные портреты, показывая прекрасную технику и тонкое понимание психологии моделей. Он позволял им выставлять напоказ при позировании лучшие (с их точки зрения) качества. Художник изображал своих персонажей с юмором, порой одной деталью раскрывая то, что они тщательно старались спрятать. Например, в знаменитом парадном портрете

капитана Корема (1740 г.) герой пытается казаться аристократом. Но как забавно и совсем не аристократично выглядят неуклюжие ноги Корема в сморщившихся, спустившихся чулках!

Картина «Девушка с креветками» (около 1740 г.) осталась незаконченной. Многие исследователи сравнивали её с полотнами французских импрессионистов. Здесь Хогарт словно остановил на мгновение время (именно к этому в XIX столетии стремились импрессионисты). Видимо, в последние годы жизни художник старался изобразить человека, забывшего о своей роли в бесконечной «комедии жизни», и показать, как прекрасен он без грима и условностей, с которыми так редко расстаётся.

Уильям Хогарт. Автопортрет. 1745 г. Галерея Тейт, Лондон.

Эта картина выполнена Хогартом в пору расцвета его мастерства. С мягким юмором художник «увековечил» себя для потомков на портрете, вставленном в раму (получился своеобразный «портрет в портрете»). Перед ним помещено всё, что дорого мастеру: палитра, книги и… любимая собачка, поразительно похожая на хозяина. Надписи на корешках книг говорят о его литературных вкусах.

Уильям Хогарт. Слуги. 60-е гг. XVIII в. Национальная галерея, Лондон.

Композиция относится к позднему периоду творчества Хогарта. Горничные, камердинеры, управляющий расположены строго по кругу. Их лица поражают своей «заурядностью», в них нет ни красоты, ни тонкого психологизма. Но именно такие они и дороги мастеру.

Уильям Хогарт. Девушка с креветками. Около 1740 г. Национальная галерея, Лондон.

Джошуа Рейнолдс. Портрет адмирала Хизфилда. 1787–1788 гг. Национальная галерея, Лондон.

Джошуа Рейнолдс (1723–1792)

Портретист Джошуа Рейнолдс был первым среди английских мастеров, кто учился в Италии, путешествовал по Голландии, Фландрии, Германии и Франции. Блестящее художественное образование, превосходное знание основных направлений современного искусства позволили ему свободно соединить в своём творчестве черты разных стилей.

Выбирая для портрета тот или иной стиль, мастер учитывал прежде всего характер и род деятельности модели. Так, адмирала Хизфилда художник представил на фоне поля битвы с клубящимся дымом и багровым закатом (1787–1788 гг.). Известных литераторов и актёров Рейнолдс окружал аллегорическими фигурами, а порой, следуя традиции классицизма, изображал в виде античных или исторических персонажей («Элизабет Шеридан в виде Святой Цецилии»; «Сара

Сиддонс в виде музы трагедии», 1783–1784 гг.).

Всю свою жизнь Рейнолдс много и охотно писал детей. В зависимости от происхождения и условий заказа он по-разному изображал их. Так, в портрете мальчика из семьи Кру (1776 г.) перед зрителем «маленький взрослый», облачённый в костюм XVI в. Композиция и поза героя напоминают знаменитые портреты короля Генриха VIII кисти Ханса Хольбейна Младшего. Ребёнок увлечённо играет роль «маленького монарха», сохраняя при этом эмоциональность и детскую непосредственность.

Джошуа Рейнолдс. Сара Сиддонс в виде музы трагедии. 1783–1784 гг. Галерея Хантингтон, Сан-Марино (США).

Знаменитая трагическая актриса Сара Сиддонс изображена восседающей на троне в облаках. По обеим сторонам от неё — фигуры муз, погружённые в тень, в то время как на героиню эффектно падает свет. Поза её горделива и величественна, лицо, показанное почти в профиль, озарено вдохновением. Яркий и сочный колорит, характерный для барокко контраст света и тени подчёркивают патетический дух изображения. Прибегая

к традиционным приёмам идеализации модели, Рейнолдс тем не менее избежал напыщенности: создаётся впечатление, что героиня изображена на сцене и играет роль. Её портрет превратился в живописный символ актёрского искусства.

Джошуа Рейнолдс. Девочка с земляникой. 1773 г. Галерея Уоллес, Лондон.

Совсем иначе Рейнолдс написал свою племянницу («Девочка с земляникой», 1773 г.), превратив её портрет в некое подобие жанровой сценки: девочка, оказавшись в лесу, увидела что-то необычное и испугалась, в её взгляде сложно переплелись страх и любопытство. Лицо, написанное в нежных, почти пастельных тонах, очаровывает чистотой и особым, детским обаянием. По стилю этот портрет близок к традициям рококо, но наполнен живым и открытым чувством в духе наступившей эпохи сентиментализма (от *франц.* sentiment — «чувство»). Это течение в литературе и искусстве европейских стран второй половины XVIII — начала XIX в. Его сторонники считали главным в природе

человека не разум, а чувства и утверждали ценность человеческой личности независимо от сословия.

Рейнолдс искренне заботился о процветании национальной школы живописи. Он начал восстанавливать в Лондоне Королевскую академию искусств (открытая в 1711 г., она позднее распалась) и стал её первым президентом (1768 г.). Современникам он запомнился не только как художник, но и как замечательный оратор и педагог (его речи на заседаниях академии издавались и переводились на другие языки). Именно благодаря Рейнолдсу английские мастера почувствовали себя причастными к европейской традиции и осознали неповторимое значение своего творчества.

Томас Гейнсборо (1727–1788)

«Если бы наша нация произвела достаточно талантов, чтобы мы удостоились чести именоваться английской школой живописи, имя Гейнсборо перешло бы к потомству среди первейших носителей её зачинающейся славы». Эти слова сказаны Джошуа Рейнолдсом в его знаменитой речи памяти Томаса Гейнсборо, произнесённой в Королевской академии искусств. Из всех мастеров английской живописи XVIII в. Гейнсборо уже при жизни был признан самым выдающимся.

Томас Гейнсборо родился в селении Сёдберри (на востоке Англии) в семье торговца сукном. Закончив обучение в Лондоне, молодой художник вернулся в родные места, а в 1752 г. поселился в соседнем городке Ипсвиче.

На творчество мастера повлияли живопись французского рококо, а также традиция «сцен собеседования» (в частности, полотна Хогарта). Первые зрелые произведения Гейнсборо — «Супруги Эндрюс» (1749 г.), «Супруги Кирби» (около 1750 г.), «Автопортрет с женой и дочерью» (около 1751–1752 гг.) и другие — выполнены именно в этом жанре. Однако в его групповых портретах, как правило, нет действия, герои обращены лицом к зрителю и почти всегда изображены на фоне пейзажа. Персонажи Гейнсборо чувствуют себя естественно, легко, и в их отношениях царят любовь и согласие (не случайно художник так часто обращался к семейным портретам).

Британский музей в Лондоне

Британский музей по праву можно назвать музеем

цивилизаций: в его стенах хранятся памятники (преимущественно скульптуры и декоративно-прикладного искусства) древних и современных народов мира.

Начало этому собранию положил учёный-натуралист, лейб-медик короля Хэнс Слоун (1660–1753). Свою обширную коллекцию естественнонаучных, этнографических и художественных редкостей, а также великолепную библиотеку (всего около двухсот тысяч экспонатов) он завещал государству. Одновременно правительством была приобретена фамильная коллекция старинных английских рукописей графа Эдварда Харли. В 1753 г. к ним присоединилось собрание исторических манускриптов, редких книг и монет коллекционера сэра Роберта Коттона (1571–1631).

Чтобы собрать средства на приобретение коллекций, была устроена лотерея. Денег хватило даже на покупку музейного здания — дворянского особняка Монтегю-хаус, расположенного среди большого парка в Блумсбери (в то время окраина Лондона, а ныне его район). Управлял музеем совет попечителей, куда вошли представители семейств Слоун, Харли и Коттон, известные учёные, а также британские государственные деятели. В 1757 г. король Георг II (1727–1760 гг.) подарил новому музею придворную библиотеку, которую собирали с XV в., и пожаловал ему право впредь получать первый экземпляр каждой изданной в стране книги.

15 января 1759 г. Британский музей был открыт. Предполагалось сделать его общедоступным, но вначале осторожные хранители принимали экскурсантов по записи, так что многие дожидались посещения месяцами. Лишь во второй половине XX в. широкая публика была допущена во все залы. В настоящее время музей посещают в среднем два с половиной миллиона человек в год.

Британское правительство не жалело средств для музея. В 1772 г. для него была куплена коллекция греческих и этрусских ваз, а в 1802 г. в собрание попали египетские памятники, захваченные англичанами у наполеоновских войск в Александрии. В их числе был знаменитый Розеттский камень — базальтовая плита с одинаковыми надписями на древнегреческом и древнеегипетском языках, которые позволили

французскому египтологу Жану Франсуа Шампольону расшифровать письменность Древнего Египта. В 1814 г. экспозицию украсили рельефы храма Аполлона в долине Бассы в Греции, а в 1816 г. — рельефы из храма Парфенон на Акрополе в Афинах, созданные под руководством древнегреческого скульптора Фидия. Собрание пополнялось находками археологов, работавших в британских колониях: памятниками древних государств Ассирии и Шумера в Междуречье, скульптурным убранством Галикарнасского мавзолея и храма Артемиды в Эфесе (в Малой Азии), причисленных к чудесам света.

От такого изобилия экспонатов в старом Монтегю-хаусе довольно скоро стало тесно. В 1823–1847 гг. особняк окружили пристройками и украсили парадный фасад колоннадой (архитектор Роберт Смёрк), а в 1854–1857 гг. внутренний двор переоборудовали в огромный читальный зал на четыреста мест (архитектор Сидней Смёрк). Новые галереи пристраивали по периметру здания и в дальнейшем. Сейчас Британский музей занимает почти шесть гектаров. Чтобы освободить часть помещений, природоведческие коллекции перевели в Британский музей естественной истории, а этнографическое собрание (памятники Африки, доколумбовой Америки, Океании) — в Музей человечества. Уникальная библиотека Британского музея была объединена с другими крупными книгохранилищами Англии и образовала Британскую библиотеку. Но в здании Монтегю-хауса по-прежнему выставлена коллекция рукописей, в том числе шедевры средневекового книжного искусства.

В настоящее время в Британском музее имеются отделы древностей Египта (около шестидесяти шести тысяч экспонатов) и Передней Азии с богатейшим в мире собранием скульптуры (в том числе цикл рельефов «Львиная охота царя Ашшурбанипала» из ассирийского города Ниневии). В Отделе греческих и римских древностей выставлены лучшие из скульптур афинского Акрополя, знаменитый бюст Перикла и статуя Деметры с острова Книд. Отдел доисторических памятников включает археологические находки почти со всего мира. Здесь также хранится великолепное собрание декоративно-прикладного искусства Средневековья и Нового времени.

Отдел восточных памятников представляет искусство народов, населяющих страны от Марокко до Японии. Коллекция монет и медалей насчитывает семьсот пятьдесят тысяч экспонатов. В Отделе рисунка и гравюры собрано около пятисот семидесяти тысяч листов, в том числе произведения великих мастеров эпохи Возрождения: двадцать — Леонардо да Винчи, тридцать одно — Рафаэля, восемьдесят пять — Микеланджело, сто — Альбрехта Дюрера, двести — Ханса Хольбейна Младшего, а также сто семнадцать — голландского художника Рембрандта. Там же находится исключительно полная коллекция графических работ французских мастеров Клода Лоррена и Антуана Ватто.

Томас Гейнсборо. Супруги Эндрюс. 1749 г. Национальная галерея, Лондон.

В 1759 г. Гейнсборо перебрался в Бат — аристократический курорт. Именно здесь он познакомился с творчеством Антониса ван Дейка. Парадные портреты знаменитого фламандца оказали сильное влияние на художника.

Успех у богатых заказчиков позволил Гейнсборо в 1774 г. переехать в Лондон. Он участвовал в выставках Королевской академии искусств, постоянно общался с известными художниками, актёрами, музыкантами.

Творческая личность — источники её вдохновения, особенности её внутреннего мира — стала одной из ведущих тем

его портретов лондонского периода.

В 80-х гг. Гейнсборо создал портреты музыканта и писательницы Элизабет Линли-Шеридан (1783 г.) и выдающейся трагической актрисы Сары Сиддонс (1785 г.). Облик Элизабет Шеридан излучает нежность и обаяние. Фигура героини связана с пейзажем: тёмно-коричневые краски вечернего леса великолепно оттеняют тёплое золотистое сияние её платья, можно заметить, что линия причёски повторяется в очертаниях кроны дерева. Пейзаж воспринимается как отражение душевного состояния женщины.

Портрет Сары Сиддонс совсем иной. Многое в нём рассчитано на внешнее впечатление — элегантный костюм, бархатная драпировка-занавес, написанные с большим мастерством. В облике актрисы чувствуется огромная сила характера, но её внутренний мир недоступен. Сиддонс-актриса скрывает от зрителя Сиддонс-женщину.

Томас Гейнсборо. Мальчик в голубом. Около 1770 г. Галерея Хантингтон, Сан-Марино (США).

Герой портрета, друг художника Джонатан Баттл,

юноша далеко не знатного происхождения, блестяще «вошёл в образ» утончённого молодого аристократа.

Томас Гейнсборо. Утренняя прогулка. Около 1785–1786 гг. Национальная галерея, Лондон.

Томас Гейнсборо. Портрет Сары Сиддонс. 1785 г. Национальная галерея, Лондон.

Томас Гейнсборо. Дама в голубом. Не позднее 1780 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Главный жанр в живописи Гейнсборо — это портрет, но сам художник считал себя прежде всего пейзажистом. Он нередко тяготился работой над портретами, и его очень огорчало скептическое отношение к пейзажу в академических кругах.

На пейзажи Гейнсборо повлияла голландская традиция XVII в. Как и голландские художники, он изображал живописные сельские виды, обязательно включая в них человека. Герои обычно показаны в пути («Повозка», 1767 г.; «Возвращение крестьян с рынка», 1767–1768 гг.; «Речной пейзаж с фигурами в лодке», 1768–1770 гг., и др.). Художник почти не использовал натурные наблюдения в своих пейзажах: приступая к работе, он строил на столе небольшую модель из камешков, веток, песка, кусочков мха, а затем воспроизводил её на холсте. В то же время краски живой природы отразились в цветовом решении его

полотен. Мастер стремился к тонким и нежным полутонам, мягкой светотени. Мир Гейнсборо наполнен покоем и гармонией. Гейнсборо ценил в природе естественную, скромную красоту, созвучную переживаниям человека. Он любил лесные и речные виды с извилистыми тропинками, свободно растущими деревьями, порой принимающими причудливые формы. Его творчество подготовило расцвет английского романтического пейзажа в первой половине XIX в.

Томас Гейнсборо. Повозка. 1767 г. Национальная галерея, Лондон.

Пейзаж

На первый взгляд пейзаж в английской живописи XVIII в. уступал в своём развитии портрету и бытовому жанру. Тем не менее в это время появилось немало интересных мастеров, которые подготовили блистательный расцвет романтического английского пейзажа в первой половине XIX в.

Ричард Уилсон (1714–1782) привнёс в английскую живопись традиции исторического пейзажа в духе Клода Лоррена. Это касалось как содержания картин (на фоне величественных скал и деревьев Уилсон помещал античных персонажей), так и живописной манеры. Однако в свои монументальные композиции художник включал немало натурных наблюдений: его исторические персонажи окружены суровой и яркой горной природой Уэльса, и рядом с античными руинами на холсте можно увидеть обычную крестьянскую хижину. Уилсон — прекрасный колорист, умеющий находить тонкие сочетания тёплых и ярких тонов с холодными и бледными.

Очень интересны произведения Джорджа Морланда (1763–1804). Начав с искусственно построенных композиций (подобных тем, что писал Гейнсборо), он постепенно пришёл к пейзажу, основанному на наблюдениях над живой природой. Морланд добился интересных результатов в передаче воздуха и игры света («Приближение грозы», 1791 г.).

Английские пейзажисты с успехом работали в технике акварели. Наиболее интересными мастерами были Александр Козенс (1715–1786) и его сын Джон Роберт Козенс (1752–1799). А. Козенс опирался на голландские и французские традиции XVII в., создавая сложные и драматичные по духу произведения, чаще всего монохромные (одноцветные). Пейзажи Д. Р. Козенса более лиричны. Они построены на сочетаниях нежных серовато-коричневых и зеленоватых тонов, без ярких пятен и резких контрастов. Крупнейшие пейзажисты XIX в. — Уильям Тёрнер и Джон Констебл — называли Козенса Младшего своим учителем. Столь же поэтичны работы Томаса Гёртина (1775–1802). Он автор множества прекрасных акварельных пейзажей Англии и Шотландии, написанных с натуры.

Огромной популярностью пользовался так называемый топографический пейзаж с видами усадеб. Его мастера — Уильям Орам (?-1777), Уильям Томкинс (1730–1792) и Джекоб Мор (работал предположительно в 70-е гг.) — запечатлели в маленьких акварелях живописные английские парки, особняки и руины, украшавшие почти каждый усадебный ансамбль. Для этих работ характерна точность в передаче деталей — ведь таково было одно из главных требований

заказчиков.

На основе усадебных видов развился чисто английский жанр акварели, ставший очень популярным в Европе, — охотничьи сцены, в которых на первом плане красовались породистые лошади и знаменитые английские гончие собаки. Миниатюры Джона Вуттона (около 1686–1765), изысканные по рисунку и радостные по настроению, стали своеобразным эталоном тонкого английского вкуса.

Джордж Морланд. Приближение грозы. 1791 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Декоративно-прикладное искусство

Английское декоративно-прикладное искусство получило в XVIII в. общеевропейское признание. Прежде всего это относится к изготовлению посуды и мебели.

В середине столетия Джозайя Веджвуд (1730–1795) создал новую технологию производства фаянса. Фаянсовые изделия традиционно считались более грубыми, чем фарфоровые, и ценились дешевле. Но фаянс Веджвуда по тонкости и изяществу соперничал с фарфором. Веджвудские сервизы, расписанные изысканными, нежными по колориту видами английских усадеб с

парками, особняками, замками, стали пользоваться огромной популярностью в Европе.

В конце XVIII в. Веджвуд изобрёл особую керамическую массу, позволяющую создавать сверхпрочные изделия с очень тонкими стенками. Из этого материала он делал копии знаменитых античных камей (драгоценных и полудрагоценных камней с выпуклым изображением) и рельефов в духе неоклассицизма. Строгие композиции с белыми фигурками на цветном фоне вешали на стены, ставили на стол или украшали ими спинку кресла, что придавало интерьеру столь популярный в ту эпоху античный колорит.

Английская мебель, славившаяся своей элегантностью и высоким качеством, изготовлялась с учётом особенностей того или иного стиля в современном искусстве. Изделия фирмы Томаса Чиппендейла (1718–1779) тесно связаны со стилем рококо. Мастера использовали до блеска отполированное красное дерево, прихотливо изгибая спинки и ножки в виде звериных лап. Однако в отличие от изделий французского рококо мебель Чиппендейла очень удобна и практична.

В интерьерах в духе неоклассицизма прекрасно выглядели вещи фирм «Эпплуайт» и «Шератон». Их мебель, напротив, отличалась благородной простотой форм и матовой поверхностью дерева. Обычно она имела прямые четырёхгранные ножки, но порой им придавалась форма круглой колонны. Популярными были спинки кресел в виде античной лиры или щита с орнаментом. Интересно, что в работе фирмы «Шератон» нередко принимали участие архитекторы, которые проектировали мебель для своих построек (в частности, известный мастер неоклассицизма Роберт Адам).

Фарфор фирмы «Веджвуд». XVIII в.

Кувшин фирмы «Веджвуд». XVIII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Брошь фирмы «Веджвуд». XVIII в.

Мебель фирмы «Шератон». XVIII в.

Мебель фирмы «Чиппендейл». XVIII в.

Искусство Германии

В XVIII в. Германия оставалась раздробленной на множество мелких королевств, герцогств и княжеств. Экономический упадок, отсталый уклад жизни (в ряде земель сохранялось крепостное право) не способствовали развитию страны. Но именно к этому времени относится творчество выдающихся деятелей науки и культуры, таких, как писатель, мыслитель и естествоиспытатель Иоганн Вольфганг Гёте, философ Иммануил Кант, композитор Иоганн Себастьян Бах, и многих других.

Наиболее интересные и значительные памятники архитектуры и изобразительного искусства создавались в трёх немецких государствах — Баварии, Саксонии и Пруссии. В Баварии и Саксонии в первой половине XVIII столетия благодаря тесным художественным контактам с Италией развивался стиль барокко. Здесь работали знаменитые итальянские мастера: в Вюрцбурге — художник-монументалист Джованни Баттиста Тьеполо, а в Дрездене — мастер городского пейзажа Бернардо Беллотто.

Архитектура и скульптура

С Баварией связано творчество архитектора Бальтазара Неймана (1687–1753). Самой крупной постройкой Неймана стала резиденция архиепископа-курфюрста Франконии (1719–1744 гг.) в Вюрцбурге, расписанная Тьеполо. Это огромный дворец с четырьмя внутренними дворами и очень протяжённым фасадом — сто шестьдесят семь метров. Чтобы избежать однообразия, Нейман оформил фасад крупными ризалитами[47]. Нижний этаж выполнен строго и просто; верхние украшены скульптурами, в которых, несмотря на обилие деталей, чувствуются гармония и тонкий вкус. В интерьере дворца особенно сильное впечатление производит парадная лестница — монументальная и изысканная. Старшим современником Неймана был архитектор Маттеус Даниель Пёппельман (1662–1736), работавший преимущественно в Саксонии. Основное дело его жизни — строительство в Дрездене парадной резиденции курфюрстов Саксонии под названием Цвингер (1711–1728 гг.). Она была возведена у крепостного рва, где в Средние века держали диких зверей *(нем.* Zwinger — «клетка для зверей»). Обширный двор, предназначенный для празднеств, Пёппельман окружил с трёх сторон двухэтажными павильонами, которые соединил одноярусными галереями с застеклёнными арками. Особенно

выразительна галерея, в центре которой возвышается причудливой формы купол «ворот под короной». Сооружение пышно украшено в стиле барокко (скульптуры для него выполнил австрийский мастер Бальтазар Пермозер). Весь ансамбль кажется пронизанным светом, радостным, праздничным настроением.

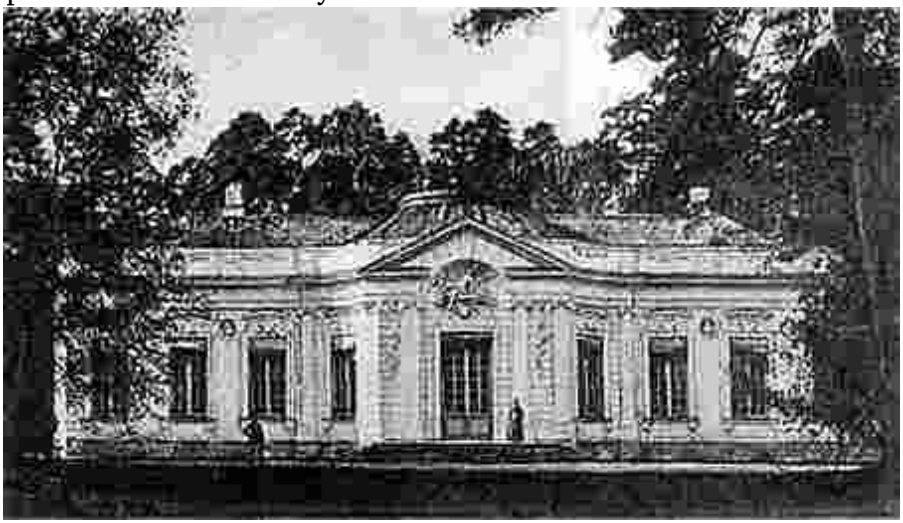
Бальтазар Нейман. Дворец архиепископа-курфюрста Франконии. 1719–1744 гг. Вюрцбург.

Маттеус Даниэль Пёппельман. Цвингер. 1711–1728 гг. Дрезден.

Пышность убранства, стремление к своеобразной архитектурной игре характерны для большинства построек Саксонии в стиле барокко, в том числе и храмовых. Такова дворцовая церковь в Дрездене (1738–1756 гг.), созданная архитектором Гаэтано Кьявери (1689–1770). Необычно выполнен её западный фасад: прямо над входом расположена колокольня, высота и обилие украшений которой сразу притягивают к себе внимание.

Интересен протестантский храм Фрауэнкирхе (1726–1743 гг.) в Дрездене, построенный архитектором Георгом Бером (1666–

1738). Облик дрезденского храма (он разрушен во время Второй мировой войны) был строг, даже суров: использовались лишь простые плоские архитектурные украшения, скульптура отсутствовала. Бер попытался показать, что архитектура барокко прекрасно может передавать строгий и сосредоточенный дух протестантского богослужения.



Франсуа Кювилье. Дворец Амалиенбург близ Мюнхена. 1734–1739 гг.

Небольшой одноэтажный дворец Амалиенбург возведён французским архитектором Франсуа Кювилье (1695–1768). Позднее он стал частью Нимфенбурга — загородной резиденции королей Баварии (она расположена к западу от Мюнхена). Интерьеры дворца выполнены в стиле рококо, однако по сравнению с французскими образцами они более пышные и немного тяжеловесные. Внешний облик дворца, напротив, отличается изяществом.

Георг Венцеслаус Кнобельсдорф. Замок Шарлоттенбург. 1745 г. Берлин.

Для короля Пруссии Фридриха II (1740–1786 гг.) архитектор Георг Венцеслаус Кнобельсдорф (1699–1753) построил в Потсдаме, пригороде Берлина, королевскую резиденцию Сан-Суси (1745–1747 гг.), что в переводе с французского означает «без забот». Это вытянутое одноэтажное здание с изящной балюстрадой по карнизу — наиболее удачный пример немецкого рококо.

В его центре — овальный зал, крытый куполом. Полукруглый парадный двор окружён колоннадой. Огромные окна-двери паркового фасада, делающие стену почти прозрачной, и плавно сбегающие в парк лестницы-террасы создают ощущение единства природы и дворцовых интерьеров. Все элементы — скульптура, декоративная живопись, мебель, зеркала — образуют цельный, тщательно продуманный ансамбль. Своей изысканной простотой резиденция должна была создавать ощущение гармонии, настроить на особое восприятие мира — радостное и беззаботное.

Георг Венцеслаус Кнобельсдорф. Сан-Суси. 1745–1747 гг. Потсдам.

Георг Венцеслаус Кнобельсдорф. Сан-Суси. 1745–1747 гг. Потсдам.

Но именно в Пруссии постепенно сложилась архитектура немецкого неоклассицизма — холодная, тяжеловесная, официальная. Яркий пример тому — Бранденбургские ворота в Берлине (1788–1791 гг.), образцом для которых архитектор Карл Готхард Лангханс (1732–1808) избрал Пропилеи — парадный вход на Акрополь в Афинах. Гигантское сооружение Лангханса с двенадцатью стоящими попарно колоннами, скорее мрачное, чем величественное, демонстративно торжественное, оказалось очень созвучно архитектуре следующего, XIX столетия.

Карл Готхард Лангханс. Бранденбургские ворота. 1788–1791 гг. Берлин.

Андреас Шлютер. Памятник курфюрсту Фридриху Вильгельму II. Фрагмент. 1696–1703 гг. Берлин.

Парадность и пышность отличают произведения наиболее известного скульптора немецкого барокко Андреаса Шлютера (около 1660–1714). Так, в конном бронзовом памятнике курфюрсту Фридриху Вильгельму II в Берлине (1696–1703 гг.) Шлютер, стремясь возвеличить своего героя, облачил его в античное одеяние и парик по моде XVII в. Композицию дополняют статуи скованных рабов, подпирающие постамент и олицетворяющие побеждённых врагов Пруссии. Каждая деталь показывает очень высокое мастерство скульптора и тонкое чувство материала, но всё вместе это напоминает официальную хвалебную речь.

Андреас Шлютер. Памятник курфюрсту Фридриху Вильгельму II. 1696–1703 гг. Берлин.

Живопись XVII–XVIII веков

Творчество Адама Эльсхеймера (1578–1610), безусловно, самое яркое явление в немецкой живописи XVII в., хотя его работы очень легко обвинить в эклектизме — механическом соединении черт разных стилей. Традиции немецкого Возрождения, венецианской живописи XVI в., маньеризма и барокко — всё это порой сочетается в одной его картине. Вместе с тем произведения Эльсхеймера по-настоящему талантливы и самобытны, они точно отразили особенности его эпохи — переходного времени, когда разные стили переплетались и одновременно противостояли друг другу. Яркость колорита, оригинальный подход к сюжетам, смелые эксперименты в изображении света сделали творчество немецкого мастера интересным не только для соотечественников, но и для художников других стран. В частности, оно повлияло на фламандскую и голландскую школы живописи.

О жизни Эльсхеймера известно очень мало. Первые уроки живописи он получил у маньериста Филиппа Уффенбаха в своём родном городе Франкфурте-на-Майне. В 1598 г. художник уехал в Венецию, а около 1600 г. — в Рим, где через десять лет скоропостижно скончался (обстоятельства его смерти не выяснены). Современники говорили об Эльсхеймере как о человеке очень замкнутом, застенчивом и страдавшем от неуверенности в себе, часто приводившей к депрессии. Тем не менее круг его знакомых был весьма широк, он общался с живописцами из разных стран.

Основную часть наследия Эльсхеймера составляют небольшие полотна на библейские и мифологические сюжеты, хотя он обращался и к жанровой живописи. В работах конца XVI в., например в «Крещении Христа» (1599 г.), хорошо видно влияние венецианских мастеров. Фигуры Христа и Иоанна Крестителя[48] выполнены сочными мазками, подчёркнуты светотенью и представлены в сложных ракурсах. Пейзаж при этом написан совсем в другой манере, больше напоминающей немецкую живопись Возрождения: краски мягче, цветовые переходы тоньше, а прорисовка деталей отличается ювелирной точностью. Такова и картина «Проповедь Святого Иоанна Крестителя» (1599 г.): под впечатлением от многофигурных полотен венецианцев художник наполнил композицию персонажами в причудливых, экзотических костюмах, мастерски выписывая дорогие ткани и украшения. В полутёмном пространстве, в скупых лучах предзакатного света таинственно мерцают драгоценности, шёлковые ткани, зелень листвы.

В произведениях римского периода стиль живописи Эльсхеймера изменился, стал более цельным и драматичным. Его

картина «Юдифь и Олоферн» (1607 г.) — блестящее произведение барокко, наполненное живым и выразительным действием. Поток света выхватывает из тьмы Юдифь — прекрасную женщину в ярких одеждах, которая одной рукой держит Олоферна за волосы, а другой заносит меч, чтобы нанести смертельный удар. (Согласно ветхозаветной традиции, иудейка Юдифь, обезглавив ассирийского полководца Олоферна, спасла свой город от неприятеля.) Хотя действие происходит в полутьме, глубокие насыщенные краски хорошо видны, и это усиливает общее драматическое звучание картины. В отличие от итальянского живописца Караваджо Эльсхеймер показывал источник света (в данном случае факел) и размещал героев не на первом плане, а в глубине. Благодаря этому создаётся любопытный эффект: действие словно происходит на театральных подмостках, а персонажи похожи на актёров.

Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768)

Иоганна Иоахима Винкельмана, блестящего знатока памятников античности, можно назвать основоположником истории искусства. Прожив много лет в Риме (он был библиотекарем, а затем главным антикваром у известного коллекционера кардинала Альбани), Винкельман стал свидетелем начавшихся в 1748 г. раскопок в Помпеях. Знакомство с обнаруженными там шедеврами древнеримского искусства заставило его внимательно изучить и наследие Древней Греции, значение которого ещё не было оценено по достоинству.

Итогом огромной работы стала книга «История искусства древности» (1764 г.). В ней Винкельман описал большое число древнегреческих скульптурных произведений (что само по себе было важно), а также изложил свою теорию античного искусства. Винкельман утверждал, что древнегреческие памятники отличает «благородная простота и спокойное величие», умение подчинить страсти ощущению меры и гармонии. Это представление совпадало с образом античности, который создавали мастера классицизма, начиная с французского живописца Никола Пуссена. Труд Винкельмана оказал огромное влияние на художественную жизнь всей Европы.

Адам Эльсхеймер. Крещение Христа. 1599 г. Национальная галерея, Лондон.

Адам Эльсхеймер. Юдифь и Олоферн. 1607 г. Музей Веллингтона, Лондон.

Картинная галерея старых мастеров в Дрездене

Галерея старых мастеров — лишь одна из обширных Государственных художественных коллекций в Дрездене. Здесь находятся также Галерея современного искусства, графический и нумизматический кабинеты, собрание скульптуры, музеи декоративного и народного искусства, собрание ювелирных изделий XIV–XVIII вв., коллекции фарфора, оловянной посуды и театральных кукол. Большая часть этих сокровищ была собрана курфюрстами (с 1806 г. — королями) Саксонскими из династии Веттинов.

Первый меценат в этом семействе — курфюрст Фридрих III Мудрый (1486–1525 гг.) — давал заказы и покровительствовал мастерам эпохи Возрождения

Альбрехту Дюреру и Лукасу Кранаху Старшему. Его потомок курфюрст Август (1553–1586 гг.) основал в 1560 г. придворную кунсткамеру (музей), которая считалась самой богатой в немецких землях. Помимо всевозможных редкостей там была коллекция картин.

Курфюрст Фридрих Август I Сильный (1694–1733 гг.) в 1699 г. приобрёл «Спящую Венеру» итальянского художника Джорджоне, работы фламандских и голландских мастеров, а в 1722 г. по его распоряжению при дворе была основана картинная галерея. Двести восемьдесят четыре живописных полотна из многочисленных резиденций курфюрста разместили в перестроенных дворцовых конюшнях в Дрездене.

Август Сильный был азартным коллекционером: в 1717 г. он выменял у прусского короля несколько ценных китайских ваз за шестьсот драгун. А его сын Фридрих Август II (1733–1763 гг.) буквально разорил казну Саксонии, но приобрёл многие картины, которые принесли дрезденскому собранию мировую славу. Только в 1741–1742 гг. он приобрёл семьсот пятнадцать полотен на знаменитой ярмарке в Лейпциге, а также в Праге, Париже и Нидерландах. В 50-е гг. XVIII в. были куплены сто картин, принадлежавших герцогу Молены Франсиско III, в том числе «Динарий кесаря» итальянского мастера Тициана и «Портрет Шарля де Моретта» кисти немецкого живописца Ханса Хольбейна Младшего, а также часть художественного собрания австрийских императоров. В 1754 г. у монастыря Сан-Систо в Пьяченце (Италия) за двадцать тысяч дукатов по особому разрешению Папы Римского приобретена «Сикстинская Мадонна» Рафаэля.

В середине XVIII в. картины размешались по стенам в порядке их поступления и не имели этикеток. Галерея оставалась придворной коллекцией, но её хранители могли допускать в залы посетителей.

В первой половине XIX в. собрание пополнили полотна из королевских замков и государственных учреждений, среди них «Автопортрет с Саскией на коленях» голландского живописца Рембрандта. При галерее была образована постоянная комиссия из авторитетных специалистов. Она начала приобретать картины современных художников — но только после смерти авторов. В 1839 г. в залы дрезденского собрания был открыт свободный доступ для «прилично одетой

публики».

В 1847–1855 гг. по проекту архитектора Готфрида Земпера (1803–1879) возвели новое здание галереи рядом с дворцовым ансамблем Цвингер. Однако оно оказалось слишком тесным для коллекции, и руководство галереи приняло решение продать пятьсот шестьдесят шесть второстепенных картин на аукционе.

В 1853 г. галерея приобрела пятнадцать полотен испанских мастеров XVII в. (Франсиско Сурбарана, Бартоломе Эстебана Мурильо и др.) из наследства бывшего короля Франции Луи Филиппа, в 1860 г. — работы итальянских живописцев (в частности, Сандро Боттичелли). Особенно активные закупки велись после войны 1870–1871 гг.: ландтаг (парламент) Саксонии ежегодно выделял для галереи значительные суммы. Самое удачное приобретение тех лет — «Святой Себастьян» кисти итальянского художника Антонелло да Мессины.

В начале XX в. в музей поступили полотна живописцев предшествующего столетия. Патронажный союз (общественная организация, покровительствующая художникам) дарил галерее картины молодых мастеров, предлагая десять лет спустя решить, достойны ли эти произведения занять место в её коллекции. После Первой мировой войны в разорённой Германии не было средств для пополнения художественных собраний, но Дрезденская галерея охотно обменивалась с другими музеями второстепенными работами.

Художественные коллекции Дрездена не раз подвергались опасности: во время Семилетней войны 1756–1763 гг., наполеоновских войн, революции 1848 г. В 1937 г. нацисты провели акцию «Дегенеративное искусство» и изъяли четыреста тридцать семь произведений.

Но настоящие испытания принесла Вторая мировая война. С 1942 г. Дрезден подвергался бомбардировкам, а налёты авиации в феврале 1945 г. превратили город в руины. Лучшие экспонаты Галереи старых мастеров с августа 1943 г. были спрятаны в шахтах каменоломен близ деревень Гросс-Котта и Поккау-Ленгефельд и на Роттвердорском руднике. В мае 1945 г. эти хранилища остались без электричества, подходы к ним были заминированы — дрезденские шедевры оказались на грани гибели. Тогда местные жители и сотрудники

галереи обратились за помощью к советским военным властям, которые спасли художественные сокровища.

Тысяча двести сорок картин дрезденского собрания были вывезены в СССР; здесь, в музеях Москвы и Киева, над ними работали реставраторы во главе с Павлом Дмитриевичем Кориным. В 1955 г. все эти шедевры возвращены Восточной Германии, а год спустя Дрезденская галерея начала работу в восстановленном здании.

События многих произведений Эльсхеймера на библейские сюжеты разворачиваются на фоне пейзажа. Так, в картине «Кораблекрушение апостола Павла на Мальте» (1600 г.) основная сюжетная линия не очень занимает мастера. Апостола Павла трудно сразу заметить, внимание зрителя переключается на второстепенных персонажей. Главное на этом полотне — величественный ночной пейзаж, в котором свет луны даёт мерцающие блики на волнах моря, а вдали поднимается тёмный силуэт горного хребта. И картина «Отдых Святого Семейства на пути в Египет» (1609 г.) — фактически пейзажное произведение, в котором важная роль отведена тонкой игре лунного света.

Постепенно мастер отказался от тщательной проработки деталей (стволов, листьев деревьев), а всё внимание уделил световым эффектам. Увлечение Эльсхеймера ночным пейзажем повлияло на отношение к этому жанру в Голландии и Италии (достаточно вспомнить хотя бы фантастические виды Сальватора Розы).

Крупнейшим художником немецкого неоклассицизма был Антон Рафаэль Менгс (1728–1779). Он выполнял и монументальные росписи, и камерные портреты, во всём ориентируясь на свой идеал — античное искусство и живопись болонских академистов. Это прекрасно видно на полотнах на мифологические сюжеты, например «Персей и Андромеда» (1777 г.), где царят строгий расчёт, стремление к композиционному равновесию и внутреннему благородству. Однако автору мешают довольно сухой рисунок и вялый, невыразительный колорит. Искусство Менгса воплощало только внешние формы древних памятников, абсолютно не улавливая их дух.

Адам Эльсхеймер. Отдых Святого Семейства на пути в Египет. Фрагмент. 1 609 г. Старая пинакотека, Мюнхен.

Антон Рафаэль Менгс. Персей и Андромеда. 1777 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Антон Рафаэль Менгс. Автопортрет. 1773 г.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Антон Граф. Портрет Г. Э. Лессинга. 1771 г.
Университетская библиотека, Лейпциг.

Иоганн Генрих Вильгельм Тишбейн. Гёте в Кампанье. 1787 г. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне.

Гораздо интереснее портреты кисти Менгса. В них мастер уже не подражал древним. Его техника становилась более свободной и энергичной, он точнее передавал характеры и настроение своих героев.

В эпоху неоклассицизма немецкая живопись особенно тяготела к жанру портрета. Антон Граф (1736–1813) написал более полутора тысяч портретов, среди которых наиболее интересны изображения деятелей науки и искусства — немецкого поэта Иоганна Фридриха Шиллера, драматурга Готхольда Эфраима Лессинга и др. Художник увидел неповторимые черты характера каждого из них, уловил настроение и тонко передал всё это в живописи.

То же можно сказать и о работах Иоганна Генриха Вильгельма Тишбейна (1751–1829). Огромную популярность приобрёл портрет «Гёте в Кампанье» (1787 г.). На фоне эффектного итальянского пейзажа великий поэт предстаёт как некий идеал творческой личности, но его облик остаётся удивительно естественным. Мастер смог уловить момент, когда вдохновение преображает его героя даже внешне.

Художница Ангелика Кауфман (1741–1807) много лет жила в Италии. Проникшись идеями историка искусства Иоганна Винкельмана, она создала множество работ на античные сюжеты. Но лучшим её достижением можно считать портреты, особенно женские. Здесь есть и точные наблюдения над характером модели, и тонкость живописной техники.

В целом архитектура и изобразительные искусства не были сильной стороной культуры Германии XVII–XVIII столетий. Немецким мастерам часто не хватало той самостоятельности, творческой дерзости, которая так привлекает в искусстве Италии и Франции.

Ангелика Кауфман. Автопортрет. 1780 г. Музей Гёте, Франкфурт-на-Майне.

Художественно-исторический музей в Вене

Художественно-исторический музей в Вене был образован на основе коллекций, которые

могущественная династия Габсбургов собирала в течение трёх веков.

Зачинателем венского собрания был эрцгерцог (титул австрийского монарха, позднее — принцев) Фердинанд I (1556–1564 гг.), владевший, в частности, полотнами немецкого художника Альбрехта Альтдорфера. Дело продолжили император Священной Римской империи Рудольф II (1576–1612 гг.), а затем эрцгерцог Леопольд Вильгельм (1614–1662 гг.). Агенты эрцгерцога разыскали и привезли в Вену около тысячи четырёхсот шедевров живописи со всей Европы, в том числе «Месяцы» нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего и работы итальянских мастеров. Позднее собрание пополнили «Мадонна в зелени» Рафаэля, несколько портретов кисти испанского живописца Диего Веласкеса. Когда в XVIII в. к Габсбургам отошли испанские владения в Италии и Нидерландах, там были куплены полотна Микеланджело да Караваджо, Питера Пауэла Рубенса, Антониса ван Дейка.

Вначале императорское собрание живописи хранилось во дворце Штральбург. В 20-х гг. XVIII в. его разместили по модному в то время шпалерному принципу: картины сплошь покрывали стены залов. В 1 781 г. придворную коллекцию частично выставили во дворце Верхний Бельведер (эта дата может считаться годом рождения музея). Там впервые в истории музейного дела произведения искусства были систематизированы по эпохам и национальным школам.

В 1872–1881 гг. в Вене, на Рингштрассе, возвели мрачноватые, но величественные здания Музея естественной истории и Художественно-исторического музея (архитекторы Карл Хазенауэр и Готфрид Земпер). Оба собрания были торжественно открыты 17 октября 1891 г.

На первом этаже Художественно-исторического музея размещены памятники Древнего Востока и античности и самое полное в мире собрание монет. В Отделе западноевропейской скульптуры и прикладного искусства представлены произведения XIV–XVII вв. На втором этаже располагается около тысячи произведений европейской живописи XIV–XVIII вв., преимущественно памятники Возрождения, маньеризма и барокко. На третьем этаже музея хранятся картины малоизвестных

художников. В 1918 г. была провозглашена Австрийская республика, и императорские коллекции стали национальным достоянием. Однако собрание продолжало пополняться, в частности для него было приобретено полотно «Искусство живописи» голландского художника Яна Вермера. Постепенно музей вырос в грандиозный комплекс, куда помимо экспозиций на Рингштрассе входят Галерея европейского искусства XIX–XX вв., Музей австрийской культуры, Выставка императорских драгоценностей, музеи оружия, экипажей, старинных музыкальных инструментов.

Мейсенский фарфор

Фарфоровое производство в Мейсене (Саксония) существовало с 1710 г., а позднее оно распространилось в другие города. Помимо дорогой изысканной посуды мастера создавали очаровательные маленькие статуэтки и скульптурные группы в традициях рококо. Как правило, посуду расписывали изображениями зверей и птиц, портретами, бытовыми зарисовками, которые покоряли зрителей изысканной нежностью красок. Но особенно удавались мейсенским мастерам «галантные празднества» — сцены, представлявшие утончённые развлечения аристократов. Это удивительные композиции с остроумными сюжетными решениями, танцевальной лёгкостью движений персонажей, стремительным действием. Они поражают полнотой жизни, гармонией чувств и утончённостью формы.

Мейсенский фарфор. XVIII в.

Искусство России

Архитектура

На рубеже XVII и XVIII вв. в России закончилось Средневековье и началось Новое время. Если в западноевропейских странах этот исторический переход растягивался на целые столетия, то в России он произошёл стремительно — в течение жизни одного поколения.

Русскому искусству XVIII в. всего за несколько десятилетий суждено было превратиться из религиозного в светское, освоить новые жанры (например, портрет, натюрморт и пейзаж) и открыть совершенно новые для себя темы (в частности, мифологическую и историческую). Поэтому стили в искусстве, которые в Европе последовательно сменяли друг друга на протяжении веков, существовали в России XVIII столетия одновременно или же с разрывом всего в несколько лет.

Реформы, проведённые Петром I (1689–1725 гг.), затронули не только политику, экономику, но также искусство. Целью молодого царя было поставить русское искусство в один ряд с европейским, просветить отечественную публику и окружить свой двор архитекторами, скульпторами и живописцами. В то время крупных русских мастеров почти не было. Пётр I приглашал иностранных художников в Россию и одновременно посылал самых талантливых молодых людей обучаться «художествам» за границу, в основном в Голландию и Италию. Во второй четверти XVIII в. «петровские пенсионеры» (ученики, содержавшиеся за счёт государственных средств — пенсиона) стали возвращаться в Россию, привозя с собой новый художественный опыт и приобретённое мастерство.

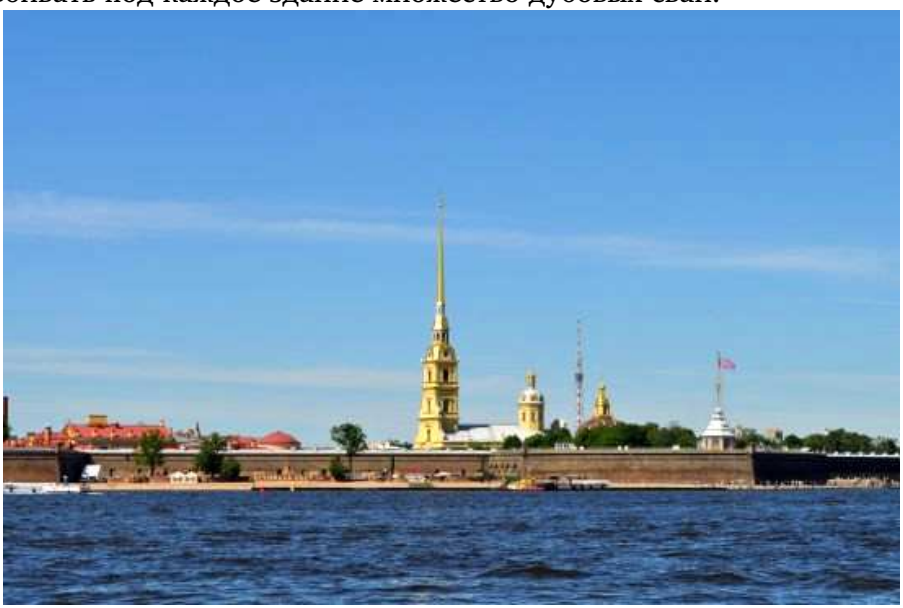
XVIII столетие в истории русского искусства было периодом ученичества. Но если в первой половине XVIII в. учителями русских художников были иностранные мастера, то во второй они могли учиться уже у своих соотечественников и работать с иностранцами на равных.

По прошествии всего ста лет Россия предстала в обновлённом виде — с новой столицей, в которой была открыта Академия художеств; со множеством художественных собраний, которые не уступали старейшим европейским коллекциям размахом и роскошью.

Архитектура Санкт-Петербурга первой половины XVIII века

Для того чтобы Россия укрепилась на Балтийском море, на отвоёванной у шведов земле Пётр I основал новую столицу — Санкт-Петербург. Название его тогда звучало немного иначе — Санкт-Питер-Бурх, что означало «крепость Святого Петра» (апостол Пётр был небесным покровителем русского монарха).

16 мая 1703 г. на Заячьем острове в устье Невы была заложена первая постройка города — крепость Санкт-Питер-Бурх, вскоре переименованная в Петропавловскую в честь апостолов Петра и Павла. Место оказалось удачным, но строить на болотистых почвах было необыкновенно трудно: приходилось вбивать под каждое здание множество дубовых свай.



Петропавловская крепость. Санкт-Петербург.

Джованни Марио Фонтана, Иоганн Готфрид Шедель и др., Дворец А. Д. Меншикова. 1710–1727 гг. Перестроен Иваном Бланком в 1732–1740 гг. Санкт-Петербург.

По замыслу Петра I, прежде всего нужно было застроить и заселить острова в устье Невы. При такой планировке река с её многочисленными рукавами и прорытые позже каналы становились главными магистралями Петербурга, почти как в Венеции или в Амстердаме (его и взял за образец русский царь). Мостов сознательно не строили; горожанам раздавали лодки, чтобы приучить их к водной стихии.

На Васильевском острове начали возводить каменные дома для дворян, например великолепный дворец сподвижника Петра I Александра Даниловича Меншикова, часто служивший местом торжественных царских приёмов. Именно там чествовали команду первого иностранного корабля, пришедшего в новый порт из Голландии.

Доменико Трезини (около 1670–1734)

Швейцарец Доменико Джованни Трезини, которого в России звали Андреем Якимовичем, приехал в страну в 1703 г. До 1714 г. он был практически единственным специалистом, который, по словам современника, «делал каждому, кто хотел или должен был строиться и не имел чертежа, план или фасад». Он проектировал важнейшие постройки Петербурга — Петропавловскую крепость и её собор, здание Двенадцати коллегий.

Петропавловский собор (1712–1733 гг.) и теперь выглядит весьма необычно для православного храма. Над зданием главенствует не купол, а острый шпиль колокольни. Нет и привычной полукруглой апсиды (выступа, перекрытого полукуполом или полусводом) с восточной стороны храма, где находится алтарь. Скромное убранство собора противоречило традициям московской архитектуры XVII в. Он не случайно стал символом Петербурга — в нём заложены основы своеобразного архитектурного стиля новой столицы. Высокая колокольня настолько удачно сочеталась с ровным, плоским ландшафтом, что позднее архитекторы старались повторить эту деталь в других важнейших зданиях города (например, в Адмиралтействе).

Здание Двенадцати коллегии на Васильевском острове (1722–1734 гг., закончено Михаилом Григорьевичем Земцовым), также необычно. Оно состоит из двенадцати одинаковых частей, расположенных на одной линии и украшенных только пилястрами. Здание развёрнуто не вдоль Невы, а под прямым углом к ней. По замыслу архитектора, длинный парадный фасад Двенадцати коллегий должен был выходить на предполагавшуюся площадь на стрелке острова.

Доменико Трезини. Петропавловский собор. 1712–1733 гг. Санкт-Петербург.

К середине 20-х гг. на Васильевском острове появились и другие постройки. До сих пор украшают набережную Кунсткамера (1718–1734 гг.), первый в России музей, и здание Двенадцати коллегий — министерств Петровской эпохи.

По проекту французского архитектора Жана Батиста Александра Леблона (1679–1719) Васильевский остров предполагалось сделать центром будущего города. Однако

вопреки планам быстрее заселялись не острова, а левый берег Невы, так называемая Адмиралтейская сторона. Само Адмиралтейство (здание, вмещавшее в себя верфи, мастерские и склады — всё необходимое для строительства кораблей) было основано в 1704 г. Рядом с ним поселились мастера-корабелы и моряки, а неподалёку Пётр I заложил свой первый дворец, названный Зимним. Царь в нём почти не жил, называя его «конторой», но каждый день здесь бывал и работал.

Чуть выше по течению Невы располагался Летний дворец (1710–1714 гг., архитекторы Доменико Трезини и Андреас Шлютер), который Пётр подарил своей жене Екатерине Алексеевне. Он очень гордился окружавшим это здание Летним садом, лично выписывал для него из-за границы диковинные растения. Сад тогда не был похож на современный. В нём преобладали не деревья, а однолетние травы и цветы. Их высаживали на фигурных клумбах, которые образовывали орнаменты, похожие на ковровые узоры. Подобные парки в России называли регулярными или французскими, так как мода на них пришла из Версаля (резиденции французских королей под Парижем), а клумбы — партерами (от *франц.* par terre — «на земле»).

Летний сад. Санкт-Петербург.

Дворец А. Д. Меншикова в Санкт-Петербурге. Интерьер. 1710–1727 гг.

Дворец А. Д. Меншикова, главный фасад которого обращён к Неве, долгое время был самым роскошным частным домом северной столицы. Недавно он был восстановлен в первоначальном виде. И в оформлении фасадов (высокие крыши, окна с мелкими переплётами), и в интерьерах, отделанных деревом, бело-голубыми изразцами (плитками из обожжённой глины) и разнообразными тканями, господствует голландский вкус.

Партеры украсили мраморными статуями, изображавшими героев античных мифов; статуи были привезены из Италии. Прогуливаясь по Летнему саду, посетители могли знакомиться с новым для России видом искусства и с античной мифологией.

Петербург был построен по европейским меркам необычайно быстро, за несколько десятилетий. В первые годы после его основания там ещё бродили дикие звери (в 1714 г. волки даже загрызли часового на посту). А спустя всего семь лет, в 1721 г., улицы Петербурга уже освещало около тысячи фонарей. Чтобы быстрее воплотить замысел Петра, сюда собрали лучших мастеров, а по всей стране запрещено было строить каменные дома.

Подобно другим европейским столицам, Санкт-Петербург уже в первой половине XVIII в. был окружён императорскими резиденциями — в Стрельне и Ораниенбауме, Петергофе и Царском Селе (ныне город Пушкин). В загородных дворцах и городских парках проводились шумные торжества.

В годы правления Анны Иоанновны (1730–1740 гг.), племянницы Петра I, в Петербурге появились новые крупные архитекторы. Михаил Григорьевич Земцов (1688–1743) учился у иностранцев в России, Пётр Михайлович Еропкин (около 1698–1740) — в Риме, Иван Кузьмич Коробов (1700 или 1701–1747) — в Голландии.

Земцов создал церковь Святых Симеона и Анны в Петербурге (1731–1734 гг.). Взяв за основу схему Петропавловского собора, мастер несколько изменил её: купол церкви увеличил, а колокольню сделал более низкой и объёмной.

По проекту Коробова в конце 20-х — 30-е гг. было перестроено здание Адмиралтейства. Именно тогда на нём появился знаменитый шпиль — «адмиралтейская игла» с флюгером в форме корабля, — служивший главным ориентиром на левом берегу Невы. От Адмиралтейства расходился «трезубец» главных магистралей города — Невского и Вознесенского проспектов и Гороховой улицы, которые начали застраиваться жилыми домами.

Архитекторы в то время в основном реконструировали старые здания, планировали и благоустраивали центр Петербурга, в частности мостили деревянными щитами набережные.

В 1741 г. на престол взошла императрица Елизавета Петровна, дочь Петра I. Во времена её правления (1741–1761 гг.) вновь стали строиться многочисленные роскошные дворцы, для украшения которых приглашали художников, как русских, так и иностранных.

Архитектура Москвы первой половины XVIII века

В конце XVII в. в московской архитектуре появились постройки, соединявшие российские и западные традиции, черты двух эпох: Средневековья и Нового времени. В 1692–1695 гг. на пересечении старинной московской улицы Сретенки и Земляного вала[49], окружавшего Земляной город, архитектор Михаил Иванович Чоглоков (около 1650–1710) построил здание ворот близ Стрелецкой слободы, где стоял полк Л. П. Сухарева. Вскоре в честь полковника его назвали Сухаревой башней.

Михаил Чоглоков. Сухарева башня. 1692–1695 гг., перестроена в 1698–1701 гг. Москва.

Иван Зарудный. Церковь Архангела Гавриила (Меншикова башня). Западный фасад. 1704–1707 гг. Москва. Дмитрий Ухтомский.

Колокольня Троице-Сергиева монастыря. Фрагмент. 1741–1770 гг. Сергиев Посад.

Необычный облик башня приобрела после перестройки 1698–1701 гг. Подобно средневековым западноевропейским соборам и ратушам, она была увенчана башенкой с часами. Внутри расположились учреждённая Петром I Школа математических и навигацких наук, а также первая в России обсерватория. В 1934 г. Сухарева башня была разобрана, так как «мешала движению».

Почти в то же время в Москве и её окрестностях (в усадьбах Дубровицы и Уборы) возводились храмы, на первый взгляд больше напоминающие западноевропейские. Так, в 1704–1707 гг. архитектор Иван Петрович Зарудный (? — 1727) построил по заказу А. Д. Меншикова церковь Архангела Гавриила у Мясницких ворот, известную как Меншикова башня. Основой её композиции служит объёмная и высокая колокольня в стиле барокко.

В развитии московской архитектуры заметная роль принадлежит Дмитрию Васильевичу Ухтомскому (1719–1774), создателю грандиозной колокольни Троице-Сергиева монастыря

(1741–1770 гг.) и знаменитых Красных ворот в Москве (1753–1757 гг.). Уже существовавший проект колокольни Ухтомский предложил дополнить двумя ярусами, так что колокольня превратилась в пятиярусную и достигла восьмидесяти восьми метров в высоту. Верхние ярусы не предназначались для колоколов, но благодаря им постройка стала выглядеть более торжественно и была видна издали.

Не сохранившиеся до наших дней Красные ворота были одним из лучших образцов архитектуры русского барокко. История их строительства и многократных перестроек тесно связана с жизнью Москвы XVIII в. и очень показательна для той эпохи. В 1709 г., по случаю полтавской победы русских войск над шведской армией, в конце Мясницкой улицы возвели деревянные триумфальные ворота. Там же в честь коронации Елизаветы Петровны в 1742 г. на средства московского купечества были построены ещё одни деревянные ворота. Они вскоре сгорели, однако по желанию Елизаветы были восстановлены в камне. Специальным указом императрицы эта работа была поручена Ухтомскому.

Ворота, выполненные в форме древнеримской трёхпролётной триумфальной арки, считались самыми лучшими, москвичи любили их и назвали Красными («красивыми»). Первоначально центральная, самая высокая часть завершалась изящным шатром, увенчанным фигурой трубящей Славы со знаменем и пальмовой ветвью. Над пролётом помещался живописный портрет Елизаветы, позднее заменённый медальоном с вензелями и гербом. Над боковыми, более низкими проходами располагались скульптурные рельефы, прославлявшие императрицу, а ещё выше — статуи, олицетворявшие Мужество, Изобилие, Экономию, Торговлю, Верность, Постоянство, Милость и Бдительность. Ворота были украшены более чем пятьюдесятью живописными изображениями.

К сожалению, в 1928 г. замечательное сооружение было разобрано по обычной для тех времён причине — в связи с реконструкцией площади. Теперь на месте Красных ворот стоит павильон метро, памятник уже совсем другой эпохи.

Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771)

Во времена Елизаветы Петровны в русской архитектуре расцвёл стиль барокко. Его главным представителем был итальянец по происхождению Франческо Бартоломео Растрелли, получивший в России более привычное для русского уха имя Варфоломей Варфоломеевич. Вместе с отцом, скульптором

Бартоломео Карло Растрелли, он приехал в Петербург в 1716 г. и состоял на службе у русских монархов с 1736 по 1763 г. Важнейшие его проекты осуществлены в царствование Елизаветы. Для неё в 1741–1744 гг. Растрелли построил в Санкт-Петербурге, у слияния рек Мойки и Фонтанки, Летний дворец (не сохранился).

В 1754–1762 гг. Растрелли возвёл новый Зимний дворец примерно на том же месте, где стоял Зимний дворец Петра I. Вот что писал об этом сам архитектор: «Я построил в камне большой Зимний дворец, который образует длинный прямоугольник о четырёх фасадах… Это здание состоит из трёх этажей, кроме погребов. Внутри… имеется посредине большой двор, который служит главным входом для императрицы… Кроме… главного двора имеется два других меньших… Число всех комнат в этом дворце превосходит четыреста шестьдесят… Кроме того, имеется большая церковь с куполом и алтарём… В углу… дворца, со стороны Большой площади, построен театр с четырьмя ярусами лож…».

Дмитрий Ухтомский. Красные ворота в Москве. 1753–1757 гг. С литографии Ж. Б. Арну.

Франческо Бартоломео Растрелли. Зимний дворец. 1754–1762 гг. Санкт-Петербург.

Франческо Бартоломео Растрелли. Зимний дворец. Интерьер. 1754–1762 гг. Санкт-Петербург.

Зимний дворец представлял собой целый город, не покидая которого можно было и молиться, и смотреть театральные

представления, и принимать иностранных послов. Это величественное, роскошное здание символизировало славу и могущество империи. Его фасады украшены колоннами, которые то теснятся, образуя пучки, то более равномерно распределяются между оконными и дверными проёмами. Колонны объединяют второй и третий этажи и зрительно делят фасад на два яруса: нижний, более приземистый, и верхний, более лёгкий и парадный. На крыше располагаются декоративные вазы и статуи, продолжающие вертикали колонн на фоне неба.

Растрелли работал и в окрестностях Петербурга. Им был построен и расширен Большой дворец в Петергофе (1747–1752 гг.), а также Екатерининский (Большой) дворец в Царском Селе (1752–1757 гг.) — загородной резиденции Елизаветы. Оба фасада этого дворца (один обращен к регулярному парку, а другой — к обширному двору) щедро украшены объёмными архитектурными и скульптурными деталями, которые зрительно уменьшают горизонтальную протяжённость здания длиной триста шесть метров. Особенно наряден парковый фасад, где позолоченные лепные фигуры атлантов[50] поддерживают парадный второй этаж Сочетание ярких цветов — голубого, белого, золотого — дополняет общее праздничное впечатление от фасада. Возможно, образцом для Растрелли послужил королевский дворец в Версале: у него также два протяжённых главных фасада и система анфилады залов. Растрелли соорудил в Царском Селе и несколько парковых павильонов («Грот», «Эрмитаж»). Великолепные церкви и соборы Растрелли соединяют традиции древнерусской архитектуры и европейского барокко. Центральная часть ансамбля Смольного монастыря — грандиозный собор Воскресения (1748–1757 гг.) — играет важную роль в облике Петербурга. Он виден издали с обоих берегов Невы. Здание, подобно древнерусским храмам, увенчано пятиглавием с луковичными куполами.

Франческо Бартоломео Растрелли. Дворец М. И. Воронцова в Санкт-Петербурге. 1749–1757 гг. Гравюра.

Растрелли в 40-50-х гг. построил в Петербурге не только императорские резиденции, но и не менее роскошные дворцы для вельмож — М. И. Воронцова и С. Г. Строганова.

Франческо Бартоломео Растрелли. Екатерининский (Большой) дворец. 1752–1757 гг. Пушкин.

Франческо Бартоломео Растрелли. Тронный зал Екатерининского дворца. 1 752-1 757 гг. Пушкин.

Франческо Бартоломео Растрелли. Собор Воскресения в Смольном монастыре. 1748–1757 гг. Санкт-Петербург.

Архитектура Санкт-Петербурга второй половины XVIII века

Русское искусство во второй половине XVIII в. развивалось уже параллельно европейскому, в котором к тому времени утвердился новый стиль — неоклассицизм. Но поскольку в отличие от стран Западной Европы Россия обратилась к культурному наследию античности и эпохи Возрождения впервые, русский неоклассицизм XVIII в. обычно называют просто классицизмом.

Один из первых образцов этого стиля — огромное здание Академии художеств, возводившееся на протяжении почти четверти века (1763–1788 гг.). Авторами проекта были вице-президент, а позднее ректор академии Александр Филиппович Кокоринов (1726–1772) и француз Жан Батист Мишель Валлен-Деламот (1729–1800), работавший в России с 1759 по 1775 г. Чистота классицистических пропорций, одноцветный фасад, на котором игра цветов заменена игрой светотени, существенно отличали это сооружение от построек барокко. Уникально оно и среди других сооружений русского классицизма с их цветными — зелёными или жёлтыми — стенами и белыми колоннами. План здания академии строго симметричен, составлен из простейших геометрических фигур: корпуса постройки образуют квадрат, а огромный внутренний двор — круг. Простота и чёткость планов стала характерной особенностью классицистической архитектуры.

В России архитектурные стили часто существовали одновременно. Наиболее ярко это проявилось в творчестве итальянца Антонио Ринальди (около 1710–1794), придворного архитектора Екатерины II (1762–1796 гг.). Под Петербургом, в Ораниенбауме, по его проектам были сооружены здания, напоминающие постройки французского рококо, — небольшой дворец Петра III[51] (1758–1762 гг.), павильон «Катальная горка» (1762–1774 гг.) и так называемый Китайский дворец (1762–1768 гг.).

Александр Кокоринов, Жан Батист Мишель Валлен-Деламот. Академия художеств в Санкт-Петербурге. 1763–1788 гг. Фрагмент картины П. П. Верещагина.

Академия художеств

Создать в России Академию художеств, в которой могли бы учиться живописцы, скульпторы, архитекторы и которая стала бы центром распространения искусств, задумал ещё Пётр I. Этот замысел осуществила его дочь Елизавета в конце своего царствования. Академия трёх знатнейших художеств была основана в 1757 г. в Петербурге. Первоначально она не имела собственного здания и размешалась в доме её первого президента графа Ивана Ивановича Шувалова (1727–1797). Строительство здания Академии художеств было начато и завершено уже при императрице Екатерине II.

В 1764 г. был принят новый устав академии, и она стала подчиняться непосредственно императрице. Тогда же при академии было открыто Воспитательное училище, куда принимали детей в возрасте пяти лет с условием, что родители не заберут их обратно. Пятнадцать лет воспитанники, полностью оторванные от внешнего мира, должны были обучаться искусствам. В академию брали в основном детей простого происхождения. Художник-дворянин даже в конце XVIII — начале XIX в. был явлением исключительным.

В Воспитательном училище обучали общим наукам и собственно художественным (помимо прочих к ним причисляли мифологию, географию и историю). Рисовали сначала «с оригиналов» (с рисунков и скульптуры) и уже потом — с живой натуры. Большое значение придавали копированию живописных произведений. В Академии художеств существовало деление на «высокие» и «низкие» жанры. Так, в живописи и скульптуре мало ценилось искусство портрета. Важнейшим жанром считался исторический.

Академия являлась, конечно, не только воспитательным заведением, но и своеобразным художественным «министерством». Из академии в самые отдалённые провинциальные города рассылались гравюры и книги, она определяла качество того или иного произведения искусства и талант его автора. Без дозволения академии ни один мастер не мог назвать себя художником. Кроме того, живописцам, архитекторам и скульпторам трудно было прожить без академии: оттуда шли заказы, там многие художники получали жалованье так же, как чиновники. С ней сотрудничали и любители художеств, которых она принимала в «почётные члены» или «почётные любители». Многих иностранных мастеров приглашали теперь не ко двору, а в академию, в частности для того, чтобы они преподавали в её стенах. Здесь устраивались конкурсы, победители награждались медалями. Получивший золотую медаль художник приобретал право на пенсионерскую поездку за границу.

Двухэтажный бело-голубой павильон «Катальная горка» с причудливой крышей в виде колокола был частью сложного увеселительного сооружения. В XVIII в. от балкона верхнего этажа начиналась длинная горка с несколькими подъёмами и спусками. Колоннады первого этажа, далеко отстоящие от стены, создают ощущение лёгкости. Изящный интерьер павильона украшен модным в то время материалом — искусственным мрамором различных расцветок.

Китайский дворец расположен на берегу пруда. Его стены — розоватого оттенка, излюбленного мастерами рококо. Один из залов дворца украшен росписями по шёлку и всевозможными фарфоровыми безделушками — по моде на всё китайское, распространённой тогда в Европе. Отсюда происходит и название дворца.

Следующая работа Ринальди — Мраморный дворец в Петербурге (1766–1785 гг.), который Екатерина II намеревалась подарить своему фавориту Григорию Григорьевичу Орлову. Великолепное убранство этого здания сочетает элементы классицизма (мерно чередующиеся пилястры[52] и окна с наличниками строгого рисунка) и рококо (облицованные разноцветным мрамором полукруглые завершения некоторых окон, причудливая башенка с часами, спрятанная во дворе).

Совмещал в своём творчестве разные стили и Юрий Матвеевич (Георг Фридрих) Фельтен (1730 или 1732–1801). По его проектам в псевдоготическом стиле были выстроены на подъезде к Петербургу Чесменский дворец (1774–1777 гг.) и Чесменская церковь (1777–1780 гг.), названные так в честь победы русского флота над турками в 1770 г. в бухте Чесма. Похожий на массивную средневековую крепость с башнями, треугольный в плане дворец словно врос в землю. Тонкие белые колонки на красных стенах церкви напоминают конструкции готических соборов. Несколькими годами позже, в 1783–1784 гг., Фельтен выполнил классицистический проект решётки Летнего сада — признанный шедевр петербургской архитектуры.

А вот Иван Егорович Старов (1745–1808) придерживался канонов классицизма. Самое знаменитое его произведение — Таврический дворец князя Г. А. Потёмкина-Таврического в Петербурге (1783–1789 гг.). Простота внешнего убранства лишь подчёркивает великолепие интерьеров дворца. Особенно хорош знаменитый Колонный зал (или Большая галерея). В плане это вытянутый овал. Вдоль стен идут два ряда колонн — своеобразные кулисы, среди которых удобно было устраивать и театральные представления, и балы.

Антонио Ринальди. Китайский дворец. 1762–1768 гг. Ораниенбаум.

Антонио Ринальди. Павильон «Катальная горка». 1762–1774 гг. Ораниенбаум.

Антонио Ринальди. Мраморный дворец. 1766–1785 гг. Санкт-Петербург.

Юрий Фельтен. Чесменская церковь. 1777–1780 гг. Санкт-Петербург.

Старов создал классицистический тип дворца-усадьбы, применив особую композицию с основным корпусом и боковыми флигелями (пристройками), вынесенными вперёд так, что между ними получался «почётный двор» — курдонёр *(франц.* cour d'honneur). Эта схема очень полюбилась русским помещикам. Даже в самой глухой провинции в усадьбах конца XVIII–XIX вв. встречается подобное расположение построек, а также гладкие оштукатуренные жёлтые стены и белые колонны, повторяющие наружное убранство Таврического дворца. К сожалению, он был дважды значительно перестроен — в начале XIX и в начале XX в., когда в нём разместилась Государственная дума.

Джакомо Кваренги (1744–1817), итальянец по происхождению и поклонник римских древностей, был последовательным представителем палладианства. Строгий классицистический стиль его произведений нравился Екатерине II. Кваренги возвёл в Петербурге Эрмитажный театр (1783–1787 гг.), здание Академии наук (1783–1785 гг.), Ассигнационный

банк (1783–1788 гг.), Смольный институт благородных девиц (1806–1808 гг.) и другие постройки.

Однако самыми удачными сооружениями архитектора были, наверное, прекрасно вписанные в пейзаж загородные дворцы в окрестностях Петербурга.

В Царском Селе близ Екатерининского дворца, возведённого Растрелли, Кваренги построил Александровский дворец (1792–1800 гг.) для любимого внука Екатерины II, будущего императора Александра I. Главный фасад дворца почти лишён украшений и скрыт за огромной колоннадой. С двух сторон она заканчивается торжественными входами, в убранстве которых колонны сочетаются с арками. Колоннада не только маскирует гладкие стены фасада, но и создаёт архитектурное обрамление пейзажного парка, окружающего дворец. Здесь же, в Царском Селе, Кваренги в 80-е гг. выстроил и несколько парковых павильонов, например Концертный зал и «Кухню-руину» (отголосок всеобщего в то время увлечения искусственными руинами).

Николай Львов (1751–1803 или 1804)

Николай Александрович Львов, дворянин по происхождению, был заметной фигурой в русской культуре второй половины XVIII в. Он занимался литературой, музыкой, историей и даже ботаникой. Но главной страстью Львова была архитектура. Образцом

для него служили памятники классической древности и Возрождения.

Львов перевёл и опубликовал основополагающие для того времени труды: «Сокращённый Витрувий, или Современный архитектор» и «Четыре книги Палладиевой архитектуры».

Самое крупное сооружение Львова — собор Борисоглебского монастыря в Торжке (1785–1796 гг.). Это колоссальное здание с классицистическими формами напоминает постройки итальянского архитектора Андреа Палладио и странно смотрится посреди русского провинциального городка.

Львову принадлежит и ряд построек в Петербурге и его пригородах. Самая знаменитая и необычная из них — Приоратский дворец в Гатчине под Петербургом (1798–1799 гг.), предназначавшийся для приора (одного из высших чинов) Мальтийского ордена — католической рыцарской организации, основанной в Палестине в начале XII в. С 1530 г. резиденция ордена находилась на острове Мальта в Средиземном море, но в 1798 г. Наполеон изгнал оттуда мальтийских рыцарей, и их приняла под своё покровительство Россия.

Николай Львов. Приоратский дворец. 1798–1799 гг. Гатчина.

Николай Львов. Надвратная Спасская церковь Борисоглебского монастыря. 1785–1796 гг.

Торжок.

В знак благодарности мальтийцы провозгласили императора Павла I главой ордена — гроссмейстером, или Великим магистром.

Здание Приоратского дворца выполнено в необычной технике, которую пропагандировал Львов: оно землебитное, т. е. сделано из плотно сбитой земли с прибавлением вяжущих веществ. Его высокие крыши и остроконечная башня создают таинственный, романтический образ средневекового замка. Дворец отражается в неподвижных водах Чёрного озера, подходящего вплотную к его стенам.

Джакомо Кваренги. Ассигнационный банк. 1783–1788 гг. Санкт-Петербург

Джакомо Кваренги. Академия наук. 1783–1785 гг. Санкт-Петербург.

Почти одновременно с Кваренги в Петербурге работал другой представитель классицизма, шотландец Чарлз Камерон (40-е гг. XVIII в. — 1812). Он тоже был страстным поклонником античности и творчества Андреа Палладио. Императрица Екатерина II писала об этом архитекторе: «Большой рисовальщик, воспитанный на классических образцах, он получил известность благодаря своей книге об античных банях. Мы с ним мастерим тут террасу с висячими садами, с купальней внизу и галереей вверху».

Участвуя в перестройке Екатерининского дворца в Царском Селе, Камерон в 1783–1786 гг. создал новый ансамбль, который оказал на русскую архитектуру конца XVIII — начала XIX в. огромное влияние. Это так называемая «Камеронова галерея», окружённая колоннадой. С одной стороны галереи расположена лестница, ведущая к пруду, а с другой — висячий сад и павильон «Агатовых комнат» (1780–1785 гг.). Попав сюда прямо из дворца, посетитель не сразу понимает, что он находится на верхнем уровне постройки. Лишь спустившись вниз по лестнице или по пристроенному позже, в 1793 г., специальному пандусу (наклонной площадке), он может увидеть суровое, сложенное из неотёсанного камня здание «Холодных бань» (купален), служащее фундаментом лёгких и воздушных «Агатовых комнат».

В 1782–1786 гг. Камерон построил в Павловске резиденцию великого князя Павла Петровича (будущего императора Павла I) и его супруги Марии Фёдоровны — дворец, некоторые его интерьеры и несколько изящных парковых павильонов.

Чарлз Камерон. «Камеронова галерея». 1783–1786 гг. Пушкин.

Главный фасад Павловского дворца удлинён полукруглыми галереями и флигелями, перестроенными позднее, в 1797–1799 гг., архитектором В. Бренной. Они полукругом обрамляют обширный парадный двор, в центре которого в 1872 г. установлен памятник Павлу I (скульптор И. П. Витали). Такая композиция напоминает площадь перед Версальским дворцом со статуей короля Людовика XIV. Более скромный парковый фасад похож на загородные виллы Андреа Палладио. Как и в его знаменитой вилле «Ротонда», в центре Павловского дворца расположен круглый зал, увенчанный низким куполом со световым колодцем. Снаружи купол украшен множеством маленьких колонн.

Михайловский замок

Михайловский (Инженерный) замок (1797–1800 гг.) — петербургская резиденция Павла I[53] — назван по имени архангела Михаила, которому посвящена замковая церковь. Указ о строительстве этого здания Павел издал почти сразу же после своего вступления на престол, не желая жить во дворце матери, Екатерины II. Возможно, император был и автором его общего эскиза. Проект создал Василий Иванович Баженов, осуществил же строительство Винченцо (Викентий Францевич) Бренна (1745–1820). Интерьерами замка занимались и другие мастера.

Михайловский замок возведён на месте построенного Растрелли Летнего дворца Елизаветы Петровны на искусственном острове, образованном реками Мойкой и Фонтанкой и двумя специально прорытыми каналами. Император решил создать особый мир, город в городе. Облик замка напоминает о Средневековье. Своим покровителем Павел считал Петра I, который однажды даже пригрезился ему во время ночной прогулки по Петербургу и, предостерегая, произнёс: «Бедный Павел…». Поэтому император велел установить статую своего великого предка работы Б. К. Растрелли на площади перед Михайловским замком. Надпись на памятнике: «Прадеду правнук» явно противопоставлена надписи на памятнике работы Э. М. Фальконе: «Петру Первому Екатерина Вторая». В Летнем

дворце Павел родился, в Михайловском замке ему суждено было умереть: именно здесь произошло загадочное цареубийство.

Чарлз Камерон. Павильон «Храм Дружбы». 1780–1782 гг. Павловск.

Павильон, созданный Камероном в дворцовом парке Павловска, выполнен в виде круглого в плане храма с колоннами. Благодаря своим пропорциям он очень гармонично сочетается с окружающим пейзажем — деревьями и ровно подстриженными лужайками английского парка на берегу реки Славянки.

Василий Баженов, Винченцо Бренна. Михайловский (Инженерный) замок. 1797–1800 гг. Санкт-Петербург

Чарлз Камерон. Большой дворец. 1782–1786 гг. Павловск.

Архитектура Москвы второй половины XVIII века

Давно закончилась Петровская эпоха, когда все лучшие русские архитекторы возводили новую столицу — Петербург. С середины XVIII в. и особенно во второй его половине вновь стала строиться и перестраиваться Москва. Здесь, в древней русской столице, вырастали особняки и дворцы, церкви и общественные здания — больницы и университеты. Самыми выдающимися представителями московской архитектуры в эпоху Екатерины II и Павла I были В. И. Баженов и М. Ф. Казаков.

Василий Иванович Баженов (1737 или 1738–1799) учился в гимназии при Московском университете, потом в только что открывшейся в Петербурге Академии художеств. Закончив учение, он посетил Францию и Италию, а возвратившись в Петербург, получил звание академика.

Несмотря на столь удачную карьеру в столице, Баженов вернулся в Москву, чтобы выполнить грандиозный замысел Екатерины II — возвести Большой Кремлёвский дворец. Однако

проект Баженова (1767–1773 гг.) оказался слишком смелым для патриархальной Москвы. Предполагалось частично разобрать южные стены Кремля, снести обветшавшие кремлёвские сооружения, а оставшиеся древние памятники, в том числе соборы и колокольню «Иван Великий», окружить новым грандиозным зданием дворца в классицистическом стиле. По замыслу Баженова, этот ансамбль помимо дворца включал в себя также коллегии, арсенал, театр и площадь для народных собраний. Кремль должен был превратиться из средневековой крепости в огромный общественный комплекс, тесно связанный с городом. Архитектор выполнил не только чертежи дворца, но и специальную деревянную модель (1773 г.). Её отправили на высочайшее утверждение Екатерине II в Петербург на ста двадцати санях и выставили в Зимнем дворце. Хотя проект был одобрен и даже состоялась торжественная церемония закладки первого камня, в которой участвовала сама императрица, он не был осуществлён.

В 1775 г. Баженов получил новое задание Екатерины II — построить для неё близ Москвы резиденцию в имении Чёрная Грязь, вскоре переименованном в Царицыно. Императрица выбрала для нового комплекса псевдоготический стиль. С 1775 по 1785 г. были возведены Большой дворец, каменные мосты, «Оперный дом», «Хлебный дом» (кухня) и другие сооружения, многие из которых сохранились до наших дней.

Царицынский ансамбль выделялся среди современных ему усадеб готическими формами архитектуры: стрельчатыми арками, сложными оконными проёмами и т. п. Баженов считал древнерусскую архитектуру разновидностью готической. Поэтому здесь встречаются элементы, характерные и для русского Средневековья, например «ласточкины хвосты» (раздвоенные вверху зубцы), которые напоминают завершения кремлёвских стен. Красные кирпичные стены сочетаются с белокаменными декоративными деталями, как в русской архитектуре XVII в. Планировка внутренних покоев по-средневековому нарочито усложнена. Облик дворца был настолько мрачен, что императрица, приехав в Царицыно, воскликнула: «Это не дворец, а тюрьма!» — и навсегда покинула усадьбу. По приказу Екатерины II ряд построек, в том числе дворец, снесли. Новое здание дворца с классицистически правильным планом, но с готическим оформлением было построено в 1786–1793 гг. М. Ф. Казаковым.

Василий Баженов. Фигурные (Виноградные) ворота. 1778 гг. Царицыно.

Матвей Казаков. Большой дворец. 1786–1795 гг. Царицыно.

Василий Баженов. Дом П. Е. Пашкова. 1784–1786 гг. Москва.

Баженов работал и для частных заказчиков. Дом П. Е. Пашкова в Москве (1784–1786 гг.) расположен напротив Кремля и своими классицистическими формами, светлым фасадом подчёркивает мощь и величие его древних, сложенных из кирпича стен. Здание находится на высоком холме. В центре — трёхэтажный корпус с изящным портиком, дополненным по бокам статуями. Он увенчан круглой надстройкой — бельведером (*итал.* belvedere — «красивый вид») со скульптурной композицией наверху. Одноэтажные галереи ведут к двухэтажным флигелям, также украшенным портиками. Вниз с холма спускается лестница. Первоначально она вела в сад, огороженный красивой решёткой с фонарями на столбах. Решётку сняли уже в XX в., когда расширяли улицу; тогда же исчез и сад.

На творчество Матвея Фёдоровича Казакова (1738–1812) оказали большое влияние московские архитекторы Д. В. Ухтомский и В. И. Баженов. Казаков в отличие от Баженова много и успешно работал по заказам Екатерины II и пользовался её особым покровительством. Он строил разные по назначению здания — общественные сооружения и частные дома, императорские дворцы, церкви — преимущественно в стиле

классицизма.

Петровский подъездной дворец (в нём обычно останавливался двор по дороге из Петербурга в Москву, его называли также Петровским замком, 1775–1782 гг.) был заказан Казакову в псевдоготическом стиле. Однако чёткий симметричный план замка и его интерьеры выполнены в традициях классицизма. Лишь декоративные детали фасада характерны для древнерусской архитектуры.

В 1776–1787 гг. Казаков возвёл здание Сената в Московском Кремле. Это сооружение в духе классицизма напоминает о грандиозном баженовском проекте перестройки Кремля. Главная часть треугольного в плане здания — круглый зал с огромным куполом, который хорошо виден с Красной площади. Рассказывают, что Баженов и другие архитекторы усомнились в прочности купола, тогда Казаков поднялся на него и простоял там полчаса. На фасаде контуры главного зала подчёркнуты колоннадой, повторяющей полукружие стен.

Матвей Казаков. Петровский подъездной дворец (Петровский замок). 1775–1782 гг. Москва.

Матвей Казаков. Здание Сената в Кремле. 1776–1787 гг. Москва.

Не менее знаменит торжественный и нарядный Колонный зал в доме Благородного собрания в Москве, оформленный Казаковым (1784-90-е гг. XVIII в.). Прямоугольный в плане зал обрамлён по периметру мощными, но стройными колоннами, расположенными на некотором расстоянии от стен. Между колоннами одна над другой висят хрустальные люстры. Антресоли (верхний полуэтаж) окружены невысокой балюстрадой (ограждением из фигурных столбиков, соединённых перилами). Пропорции зала необыкновенно изящны.

В самом центре Москвы, на Моховой улице, в 1786–1793 гг. Казаков построил здание университета. Пострадавшее от пожара в 1812 г., оно было восстановлено и частично перестроено архитектором Доменико Жилярди, который, однако, сохранил казаковский план в форме буквы «П» и общий принцип композиции.

Известие о пожаре Москвы потрясло Казакова, находившегося тогда в Рязани. До него дошли слухи, что в пожаре погибли все его постройки, и он вскоре скончался. Однако, к счастью, многие произведения архитектора сохранились до наших дней, и по ним сегодня можно представить Москву конца XVIII в., «казаковскую Москву».

Матвей Казаков. Церковь Филиппа Митрополита. 1777–1788 гг. Москва.

Казаков часто использовал форму ротонды (круглой в плане постройки), весьма популярную в эпоху классицизма. Среди ранних его работ — небольшая по размерам церковь Филиппа Митрополита в Москве. У неё один фасад, увенчана она невысоким ступенчатым куполом, над которым возвышается лёгкий «фонарик». Эту деталь Казаков повторил в более крупной по размерам церкви Вознесения на Гороховом поле (1790–1793 гг.), очень удачно размещённой на холме, а также в церкви Голицынской больницы (1796–1801 гг.) на Калужской улице в Москве.

Скульптура

В первой половине XVIII в. скульптура, не имевшая в России давних традиций, развивалась медленнее других видов изобразительного искусства. Все крупнейшие скульпторы того времени были иностранцами.

В 1716 г. в Россию из Парижа приехал итальянец Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744) — архитектор и скульптор. В 1723–1729 гг. он создал замечательный бюст Петра I, передающий волевой и страстный характер императора-преобразователя.

Известны и другие скульптурные портреты Петра и его приближённых работы Растрелли. Конный памятник императору (1720–1724 гг.), отлитый в бронзе после его смерти, по указу Павла I был установлен в 1800 г. у ворот Михайловского замка в Петербурге.

Позже, в 1732–1741 гг., Б. К Растрелли создал скульптурную группу, изображающую императрицу Анну Иоанновну с арапчонком в натуральную величину. Автор противопоставил монументальную фигуру императрицы и изящную, лёгкую, переданную в движении фигурку мальчика-пажа. Современному зрителю такое сопоставление кажется карикатурным, но оно не было направлено на осмеяние царствующей особы. Напротив, оно подчёркивало в духе барокко идею величия монарха.

Бартоломео Карло Растрелли. Памятник Петру I. 1720–1724 гг. Санкт-Петербург.

Федот Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Середина 70-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Во второй половине XVIII в. в России появились свои мастера, получившие образование в Академии художеств и за границей.

Федот Иванович Шубин (1740–1805), очень популярный скульптор, выполнял множество заказов.

В 1773 г. он был избран в члены Академии художеств. Среди его работ особенно привлекательны женские образы. В портрете М. Р. Паниной (середина 70-х гг.) уже стареющая, но ещё красивая женщина, гордая и независимая, представлена в простом домашнем платье, украшенном бантом и кружевами. Гладкая кожа, мягкие, свободные складки одежды, мастерски выполненные локоны и цветы на голове необыкновенно естественны.

Шубинские портретные бюсты рассчитаны на круговой осмотр. Игра теней и световых бликов на поверхности мрамора или бронзы придаёт скульптуре особую живость и выразительность.

Таков официальный портрет императора Павла I,

существующий в трёх вариантах — в бронзе (1798 и 1800 гг.) и в мраморе (1800 г.). Монарх изображён в парадной одежде, с орденами, однако с изменением точки зрения его облик тоже меняется буквально на глазах у зрителя — от сурового до комичного, от мечтательного до жалкого, что в полной мере соответствовало характеру императора.

Бартоломео Карло Растрелли. Императрица Анна Иоанновна с арапчонком. 1732–1741. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

В конце XVIII — начале XIX в. публика предпочитала скульптуры, выполненные на мифологические и исторические сюжеты. Портретист Шубин почти не имел заказов и умер в бедности.

Михаил Иванович Козловский (1753–1802) в своём творчестве обращался в основном к античной мифологии и библейским преданиям. Среди его персонажей были «Аякс, защищающий тело Патрокла» (1796 г.), «Геркулес на коне» (1799 г.) и др. Статуя «Самсон, разрывающий пасть льва» (1800–1802 гг.) украшала Большой каскад фонтанов в Петергофе, символизируя победы России над Швецией. Оригинальная работа Козловского погибла во время Второй мировой войны и была восстановлена реставраторами.

Самое известное произведение Козловского — памятник полководцу Александру Васильевичу Суворову на Марсовом поле в Петербурге (1799–1801 гг.). В руках у него меч и щит с российским гербом, на голове античный шлем, тело облачено в средневековые латы. В этом могучем герое довольно трудно узнать Суворова, который не отличался ни большим ростом, ни богатырским телосложением. Но скульптор и не стремился передать портретное сходство. В духе классицизма он создал обобщённый, идеальный образ, в котором соединяются сила и изящество.

Михаил Козловский. Памятник А. В. Суворову. 1799–1801 гг. Санкт-Петербург.

Михаил Козловский. Бдение Александра Македонского. 80-е гг. XVIII в. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Это одно из лучших произведений Козловского. Сидящий юноша склонил голову на левую руку, а в правой держит шар. Так будущий великий полководец испытывал свою волю: стоило ему задремать, как пальцы разжимались, и шар со стуком падал в чашу. Поза стройного тела Александра выражает одновременно усталость и скрытую энергию.

Феодосий Щедрин. Марсий. 1776 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В древнегреческой мифологии сатир Марсий, достигший мастерства в игре на флейте, вызвал на музыкальное состязание Аполлона. Бог победил Марсия и в наказание за дерзость содрал с него кожу. Привязанный Аполлоном к дереву, герой изгибается, стремясь освободиться, каждая мышца его тела напряжена. И хотя самих пут не видно, зритель чувствует, как они сдерживают порыв Марсия к свободе.

Памятник Петру I в Санкт-Петербурге

В 1764 г. русский посол при французском дворе князь Дмитрий Александрович Голицын получил от императрицы Екатерины II необычное для дипломата задание: найти во Франции скульптора, достойного

создать памятник Петру Великому. По совету знаменитого философа и писателя Дени Дидро, большого знатока и любителя искусств, выбор российского двора пал на скульптора Этьена Мориса Фальконе.

В 1766 г. Фальконе прибыл в Петербург с девятнадцатилетней помощницей Мари Анн Колло (1748–1821), ставшей его соавтором (она выполнила голову статуи Петра). Вот что писал скульптор о своей будущей работе: «Монумент мой будет прост… Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность созидателя, благодетеля своей страны, и вот её-то и надо показать людям».

Как всякое официальное произведение искусства XVIII столетия, памятник Петру должен был нести символический смысл. Согласно объяснениям того времени, императора следовало изобразить «стремящимся быстрым бегом на крутую гору, составляющую основание, и простёршим правую руку к своему народу». Гора здесь обозначает «трудности, понесённые Петром», а прыжок коня — «скорое течение дел его».

Нетрадиционную для классического конного монумента композицию со вставшим на дыбы конём технически было трудно выполнить. Но скульптор нашёл способ сделать её устойчивой: помимо двух очевидных опор памятника — задних ног коня — здесь есть и третья, скрытая: его хвост соприкасается с извивающимся под копытами змеем — символом зла.

В 1782 г. памятник был установлен на Сенатской площади, выходящей на берег Невы. С разных сторон фигура всадника открывается по-разному. Если смотреть на него с набережной, кажется, что конь вот-вот спрыгнет с постамента. При взгляде со стороны Исаакиевского собора он, напротив, выглядит гораздо более устойчивым, а рука Петра простёрта над крышами зданий на противоположном берегу реки.

Столь же необычным был и постамент. Знаменитый «Гром-камень» своей природной мощью и шероховатостью фактуры символизировал «дикую Россию», которую, как скажет потом Пушкин, Пётр «поднял на дыбы». Этот камень нашли недалеко от

Петербурга и привезли с помощью специально придуманных приспособлений. По просьбе Екатерины II поэт Гаврила Романович Державин составил несколько вариантов надписи на постаменте. Императрица выбрала лаконичную фразу на латыни: «Petro Prima Catharina Secunda» и по-русски: «Петру Первому Екатерина Вторая».

Этьен Морис Фальконе, Мари Анн Колло. Памятник Петру I («Медный всадник»). 1766–1782 гг. Санкт-Петербург.

Феодосий Фёдорович Щедрин (1751–1825) являлся представителем династии художников: его старший брат Семён и сын Сильвестр были пейзажистами.

Щедрин — один из немногих русских скульпторов того времени, умевших изображать обнажённое тело в мраморе. Статуи «Венера» (1792 г.), «Диана» (не позднее 1798 г.), а также исполненные для петергофских фонтанов «Нева» (1804 г.) и «Сирены» (1805 г.) воплощают античный идеал женской красоты.

Мастер прославился благодаря скульптурным украшениям на

здании Адмиралтейства в Петербурге, перестроенном по проекту А. Д. Захарова. Но этот ансамбль относится уже к XIX в. — не только по времени создания, но и по стилю.

Живопись

Живопись первой половины XVIII века

До начала XVIII столетия в русской живописи развивались преимущественно иконописные традиции.

По воспоминаниям современников, в России в то время любые изображения принимали за иконы: нередко, приходя в дом чужеземца, русские по обычаю кланялись первой попавшейся им на глаза картине. Однако в XVIII в. живопись постепенно стала приобретать европейские черты: художники осваивали линейную перспективу[54], позволяющую передать глубину пространства, стремились правильно изображать объём предметов с помощью светотени, изучали анатомию, чтобы точно воспроизводить человеческое тело. Распространялась техника живописи маслом, возникали новые жанры.

Особое место в русской живописи XVIII в. занял портрет. Наиболее ранние произведения этого жанра близки к парсуне[55] XVII в. Персонажи торжественны и статичны.

Иван Никитич Никитин (1680 — около 1742) был одним из первых русских портретистов. Уже в его ранних портретах — старшей сестры Петра I Натальи Алексеевны (1715–1716 гг.) и его дочери Анны Петровны (до 1716 г.) — с редким для того времени мастерством переданы объём и естественная поза модели. Однако в этих работах очевидна некоторая упрощённость: фигуры выхвачены из темноты неопределённого пространства лучом яркого света и существуют вне связи со средой; художник ещё неумело изображает строение фигуры и фактуру материалов — бархата, меха, драгоценностей.

Вернувшись в Петербург после четырёхлетней поездки по Италии, Никитин создал лучшие свои произведения, в которых проявилось возросшее мастерство художника. Это портрет канцлера Г. И. Головкина и портрет, известный под названием «Напольный гетман» (оба — 20-е гг.).

В Петровскую эпоху в России обосновалось немало иностранных мастеров, работавших в разных стилях и жанрах. Иоганн Готфрид Таннауэр (1680–1737), приехавший из Германии, писал портреты членов императорской семьи и приближённых Петра I, а также батальные полотна[56]. Его знаменитая картина «Пётр I в Полтавской битве» (10-е гг.) представляет собой

распространённый в Европе тип портрета полководца на фоне сражения.

Луи Каравакк (1684–1754), французский мастер, приглашённый в Россию, вскоре достиг большой славы и положения придворного живописца. Он работал в России много лет и писал портреты всех русских монархов от Петра до Елизаветы. Его кисти принадлежит знаменитый парадный портрет Анны Иоанновны в коронационном платье (1730 г.), который послужил образцом для остальных произведений этого жанра. В портрете передан не только внешний облик императрицы — женщины могучего телосложения, изображённой в торжественной и величественной позе, но и её натура, суеверная и подозрительная. Из мастерской Каравакка вышли многие русские живописцы середины XVIII в.

К концу 20-х — 30-м гг. XVIII в. относится недолгое, но яркое творчество живописца Андрея Матвеевича Матвеева (1701–1739). Проведя более десяти лет в Голландии и Фландрии, он стал первым русским мастером, умевшим «писать истории и персоны», т. е. не только портреты, но и картины на мифологические и исторические сюжеты.

Иван Никитин. Портрет Г. И. Головкина. 20-е гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Луи Каравакк. Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Однако больше всего Матвеев знаменит как портретист. Самым известным его произведением считается «Портрет супругов» (около 1729 г.). Споры искусствоведов о том, кто на нём изображён, не утихают до сих пор. Вероятнее всего, это автопортрет художника с женой, т. е. первый автопортрет в истории русской живописи.

С 1727 г. и до самой смерти Матвеев возглавлял «живописную команду» Канцелярии от строений. В ней до открытия Академии художеств учились и служили практически все художники.

К 40-50-м гг. XVIII в. относится творчество Ивана Яковлевича Вишнякова (1699–1761). Самый изысканный портрет Вишнякова изображает Сарру Элеонору Фермор, дочь начальника Канцелярии от строений (1749 г.). Юная девушка в роскошном

серебристо-сером атласном платье, вышитом цветами, готовится сделать реверанс. В руке она грациозно держит веер. Кисти рук на полотнах Вишнякова почти всегда написаны с особым изяществом: пальцы лишь слегка касаются предметов, будто скользят по их поверхности. В «Портрете Сарры Фермор» обращают на себя внимание и тонкая живопись кружев, и декоративный пейзажный фон, мотивы которого перекликаются с вышивкой на платье.

Гравюра

Самым доступным и распространённым видом изобразительного искусства в Петровскую эпоху была гравюра. Гравюры отражали важнейшие события, служили своеобразными учебными пособиями и иллюстрациями в книгах.

Традиции русского гравировального искусства заложили голландские мастера Адриан Схонебек (1661–1702) и Питер Пикар (1668 или 1669–1737).

Самым знаменитым русским гравёром начала XVIII столетия был Алексей Фёдорович Зубов (1682 или 1683 — после 1749). Его работы запечатлели военные победы Петра I на суше и на море, свадьбу Петра и Екатерины в 1712 г. и главное «творенье» русского царя-реформатора — строящийся Санкт-Петербург.

Искусство гравюры, которое так ценили в Петровское время, возродилось в 40-50-е гг. XVIII в.

Популярным жанром тогда стал портрет. Очень часто на гравюрах изображались роскошные торжества и фейерверки при дворе императрицы Елизаветы Петровны.

В 1 753 г. был издан альбом гравюр по рисункам Михаила Ивановича Махаева (1718–1770), содержавший двенадцать «проспектов» (перспектив) Петербурга.

Алексей Зубов. Васильевский остров. 1714 г. Гравюра.

Андрей Матвеев. Портрет супругов. Около 1 729 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петебрург.

Иван Вишняков. Портрет Сарры Фермор. 1749 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Алексею Петровичу Антропову (1716–1795) так и не удалось преодолеть некоторую иконописную плоскостность изображения: в его портретах зритель не ощущает пространства, окружающего модели. Так, на «Портрете статс-дамы[57] А. М. Измайловой» (1759 г.), женщины пожилой и грубоватой, противопоставляются яркие цвета переднего плана и абсолютно тёмный, «глухой» фон. В портрете Петра III (1762 г.), изображённого художником в виде полководца с маршальским жезлом в руке, поражает контраст между кукольно-грациозной фигуркой монарха и помпезной обстановкой с атрибутами императорской власти — мантией, державой и короной — на фоне битвы.

Во второй половине XVIII столетия в живописи русских

мастеров появились новые жанры — пейзажный, бытовой и исторический, который Академия художеств считала главным. Однако самые значительные произведения по-прежнему создавались в жанре портрета.

Алексей Антропов. Портрет статс-дамы А. М. Измайловой. 1759 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Иван Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. 1784 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Крепостной художник Иван Петрович Аргунов (1729–1802) писал и знатных людей — императрицу, графов Шереметевых, князя И. И. Лобанова-Ростовского, — и самых простых. Это наиболее прославленное его произведение.

Антон Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. Фрагмент. 1773 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Самым выдающимся представителем исторического жанра в русской живописи XVIII в. был Антон Павлович Лосенко (1737–1773). На его полотнах, как в театральных представлениях, действие происходит на фоне архитектурных декораций, жесты героев нарочитые. Лучшая картина Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» написана на тему «Илиады» Гомера — древнегреческого эпоса, посвященного Троянской войне (Гектор, сын царя Трои, погиб от руки греческого воина Ахилла). В произведении Лосенко Гектор должен совершить нравственный выбор между гражданским долгом и привязанностью к семье: он застыл в напряжённой позе, взывая к небесам.

Фёдор Рокотов (1735 или 1736–1808)

Выдающимся русским живописцем второй половины XVIII столетия был Фёдор Степанович Рокотов, сын крепостного, окончивший Академию художеств.

Рокотов прославился в основном небольшими по формату, так называемыми камерными, или кабинетными, портретами,

персонажи которых приближены к зрителю. Они словно беседуют с каждым, кто на них смотрит. Таков портрет литератора Василия Ивановича Майкова (конец 60-х гг.), человека ироничного и замкнутого, скрывающего эти качества под маской жизнелюба. «Портрет неизвестной в розовом платье» (70-е гг.) поражает богатством неуловимых оттенков розового цвета — от полупрозрачных до ярких и насыщенных. Образ юной девушки полон обаяния и жизни. Её тёмные глаза пристально и доброжелательно смотрят на зрителя.

Фёдор Рокотов. Портрет В. И. Майкова. Конец 60-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Но, пожалуй, самое известное произведение Рокотова — портрет Александры Петровны Струйской (1772 г.). На бледном молодом лице выделяются глаза: её взор такой же искренний, как у ребёнка. Но в то же время душа этой женщины остаётся загадочной и таинственной.

Фёдор Рокотов. Портрет А. П. Струйской. 1772 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Фёдор Рокотов. Портрет В. И. Суровцевой. Вторая половина 80-х гг. XVIII в. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Иван Фирсов. Юный живописец. Вторая половина 60-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Это произведение можно считать первой русской жанровой картиной. Сцена, запечатлённая здесь Иваном Ивановичем Фирсовым (около 1733 — после 1785), словно подсмотрена в мастерской ученика художника. Мальчик сидит за мольбертом в свободной позе, возможно подражая своему наставнику. Перед ним модель — совсем маленькая девочка; она смущённо приникла головой к матери, ласково грозящей ей пальцем. Эта композиция — уникальное явление в русской живописи XVIII в. Написанная в Париже, она ближе французской художественной школе, чем русской.

Михаил Шибанов. Празднество свадебного договора. Фрагмент. 1777 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Шибанов (? — после 1789) в своих жанровых полотнах изображал сцены крестьянской жизни. Их никак не назовёшь бытовыми зарисовками: действие разворачивается чинно и немного театрализованно. Богатые костюмы крестьян, их жесты, да и сам размер холста делают эту картину похожей на историческую композицию.

Покров тайны, окружающий персонажей Рокотова, усиливается неопределённым, расплывчатым пространством и освещением. Трудно установить источник света на его портретах: он может падать отовсюду, а может исходить как бы изнутри самой модели, как на портрете А. П. Струйской.

Кажется, что все образы Рокотова, особенно женские («Портрет В. Е. Новосильцевой», 1780 г.; «Портрет В. И. Суровцевой», вторая половина 80-х гг.), похожи друг на друга. Простые лица выражают одновременно гордость, одухотворённость и теплоту. Вниманием к внутреннему миру

героев, их духовной жизни Рокотов отчасти предвосхитил искусство XIX столетия.

Дмитрий Левицкий (1735–1822)

Одновременно с Рокотовым работал Дмитрий Григорьевич Левицкий, писавший самые разные портреты: парадные, камерные, костюмированные, детские, семейные и т. д.

Левицкий сначала учился на родине, в Киеве, у А. П. Антропова, а затем в Петербурге. Настоящий успех и звание академика принёс ему парадный портрет архитектора А. Ф. Кокоринова (1769–1770 гг.). Его герой воплощает идеал эпохи Просвещения: это творческая личность, человек, осознающий свой долг и своё положение. Он мягким, но величественным жестом указывает на лежащий перед ним план здания Академии художеств, одним из авторов которого был.

Своеобразен портрет Прокопия Акинфиевича Демидова (1773 г.) — промышленника, занимавшегося благотворительной деятельностью. Он представлен в полный рост на фоне колонн и драпировок, как было принято на парадных портретах. Однако атласный халат и ночной колпак не соответствуют этому жанру. Окружающие Демидова лейка, цветы в горшках, луковицы растений и книга по садоводству не случайные предметы: в них заключена аллегория его благотворительной деятельности. В глубине картины изображено здание московского Воспитательного дома, в организации которого он участвовал. Нашедшие там приют дети — это «цветы жизни», а заботящийся о них Демидов — «садовник». Такое «домашнее» изображение персонажа, не имевшего благородного происхождения, не принижало, а, напротив, превозносило его.

В 1773–1776 гг. Левицкий написал серию портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц. Девушки на портретах погружены в занятия искусством и наукой. Е. И. Нелидова показана живописцем в театральном костюме во время представления, Г. И. Алымова играет на арфе, а Е. Н. Молчанова изображена перед физическими приборами. Все портреты должны были составить живописный ансамбль для украшения интерьера Смольного института.

Дмитрий Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Дмитрий Левицкий. Портрет Г. И. Алымовой. 1776 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Фёдор Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Фёдор Яковлевич Алексеев (1753 или 1754–1824) прославился городскими пейзажами, главным образом видами Петербурга и Москвы. Это одна из наиболее удачных его работ, где соседствует архитектура двух эпох — Петровской (крепость, Летний сад) и екатерининской (гранитная набережная, Мраморный дворец, решётка Летнего сада). В 1800 г. Алексеев выполнил множество зарисовок Московского Кремля, по которым позже писал картины, пользовавшиеся огромной популярностью. Художник создал также ряд видов провинциальных городов.

Дмитрий Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В портретах Левицкого виртуозно изображены материалы — шелковистый тяжёлый атлас, лёгкие воздушные кружева; все предметы на картинах почти осязаемы.

Левицкий создал много камерных портретов. Особенно привлекателен образ Марии Александровны Дьяковой (1778 г.), невесты архитектора и поэта Н. А. Львова, близкого друга художника. Домашнее платье, простая причёска, а не парик, мягкая улыбка и румянец — всё это создаёт ощущение теплоты и уюта.

Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге

Старейший и самый богатый художественный музей

России получил своё название от Малого Эрмитажа — павильона, пристроенного в 1764–1767 гг. к Зимнему дворцу архитектором Ж, Б. Валлен-Деламотом при участии Ю. М. Фельтена. Императрица Екатерина II любила отдыхать здесь в кругу своих приближённых (франц. ermitage — «уединённое место»). В этой части дворца размешалась галерея живописи: значительную её часть составляли двести двадцать пять картин фламандских и голландских мастеров, собранных берлинским коммерсантом Йоханом Эрнстом Гоцковским для короля Пруссии Фридриха II. В Россию их отправили, чтобы погасить задолженность русской казне. Их доставили в Петербург в 1764 г.; этот год и принято считать датой основания музея.

В 1766–1787 гг. в Париже были куплены «Возвращение блудного сына» голландского живописца Рембрандта и коллекция барона Пьера Кроза: около четырёхсот полотен, в том числе работы мастеров итальянского Возрождения «Мадонна с безбородым Иосифом» Рафаэля, «Юдифь» Джорджоне; «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» и другие картины фламандского художника Питера Пауэла Рубенса, «Даная» и ещё пять произведений Рембрандта. Граф Г. Брюль из Дрездена продал петербургскому собранию шестьсот картин, среди них работы Рембрандта, Рубенса, французских живописцев Никола Пуссена и Антуана Ватто. Тогда же при содействии французского философа Дени Дидро были приобретены «Пейзаж с Полифемом» кисти Пуссена и знаменитая коллекция британского премьер-министра лорда Роберта Уолпола, включавшая сто девяносто восемь картин художников фламандской школы: Рубенса, Якоба Йорданса, Антониса ван Дейка, Франса Снейдерса и др. Полотна современных мастеров покупались у авторов. Помимо картин в Эрмитаж поступали рисунки, скульптуры (статуя «Вольтер, сидящий в кресле», заказанная Екатериной II в 1781 г. французскому скульптору Жану Антуану Гудону; портреты римских императоров, полководцев, политических деятелей I в. до н. э. — III в. н. э. и статуя «Скорчившийся мальчик» Микеланджело), разместившиеся в нумизматическом кабинете Эрмитажа. В 1771–1787 гг. по проекту Ю. М. Фельтена возведён Большой Эрмитаж, который с середины XIX в. именуется Старым Эрмитажем.

В первой половине XIX в. придворные коллекции заполнили Малый и часть залов Большого Эрмитажа и продолжали расти. В 1808 г. в Риме была приобретена картина «Лютнист» кисти итальянского живописца Микеланджело да Караваджо. Император Александр I в 1814 г. купил у первой жены Наполеона Жозефины художественные коллекции замка Мальмезон: сто восемнадцать картин фламандских, голландских, французских художников, а также статуи итальянского скульптора Антонио Кановы и др. В 1817 г. картины были распределены по национальным школам живописи. С начала XIX столетия в собрание стали поступать работы русских живописцев С. Ф. Щедрина, Ф. Я. Алексеева, А. П. Лосенко.

Николай I задумал превратить придворное собрание в «публичный музеум». С этой целью немецкий архитектор Лео фон Кленце, признанный специалист по музейным зданиям, разработал проект Нового Эрмитажа. Его строительство велось с 1839 по 1852 г. под руководством В. П. Стасова (1769–1848) и Н. Е. Ефимова (1799–1851). Скульптурное убранство исполнил А. И. Теребенев (1815–1859). Комиссию по отбору экспонатов возглавлял сам император, оказавшийся весьма посредственным экспертом: он забраковал ряд уникальных произведений, и они были проданы с аукциона.

В экспозицию Нового Эрмитажа вошли восемьсот пятнадцать картин, а также памятники Древнего Востока и античное собрание. «Публичный музеум» открылся 5 февраля 1852 г. Его посетители должны были заказать билеты в дворцовой канцелярии и явиться в мундирах и парадной одежде. Свободный доступ широкой публике в залы Эрмитажа был открыт лишь в 1863 г.

Между тем фонды музея продолжали пополняться. В 50-х гг. XIX в. была получена в дар коллекция старонидерландской живописи. В Венеции приобрели собрание поздних работ итальянского живописца эпохи Возрождения Тициана. В Милане у герцогов Литта Эрмитаж купил картину «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи. Позднее экспозицию украсили «Мадонна Конестабиле» Рафаэля, ценнейшая коллекция гравюр Рембрандта. В 1885 г. на основе собрания Царскосельского арсенала и коллекции прикладного искусства А. П. Базилевского в музее было создано

Отделение Средних веков и Возрождения. Аля Русской галереи были приобретены работы отечественных художников О. А. Кипренского, К. П. Брюллова, А. Г. Венецианова. В конце XIX в. Эрмитаж начал собирать памятники византийского и мусульманского искусства.

Наиболее ценные приобретения начала XX в. — античные вазы, картины «Апостолы Пётр и Павел» испанского мастера Эль Греко, «Мадонна с цветком» Леонардо да Винчи и собрание нидерландской живописи. Всего к 1914 г. в Эрмитаже было шестьсот семьдесят три тысячи экспонатов.

С 1914 по 1921 г. основное собрание Эрмитажа находилось в Москве. Экспонаты так называемой Бриллиантовой комнаты остались в Кремле, часть их позднее была включена в Алмазный фонд. После 1917 г. Эрмитаж был объявлен всенародным достоянием. Его залы пополнялись художественными памятниками из императорских дворцов, собрании графов Строгановых и Шуваловых, князей Юсуповых, музея Академии художеств и собрания прикладного искусства барона А. А. Штиглица. В 1918–1922 гг. Эрмитажу было передано всё здание Зимнего дворца. В 20-30-х гг. советские власти почти за бесценок продали за границу множество шедевров. В 1930–1948 гг. в Эрмитаж были переданы работы импрессионистов и постимпрессионистов из московского Музея нового западного искусства.

Старый Эрмитаж. Зал Леонардо да Винчи. Санкт-Петербург.

Владимир Боровиковский (1757–1825)

Владимир Лукич Боровиковский был родом из малороссийского городка Миргорода (Украина). Начинал он как иконописец. Боровиковский не учился в Академии художеств, но пользовался советами и покровительством своего земляка Левицкого.

Боровиковский предпочитал камерный портрет и даже портрет в полный рост порой исполнял как камерный. Так, на полотне «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (1794 г., второй вариант — начало 10-х гг. XIX в.) императрица изображена не в парадном платье, а в простом голубом капоте[58] с тростью в руке. В модели трудно узнать императрицу — перед зрителем обыкновенная пожилая женщина, прогуливающаяся с собачкой. За портрет императрицы Боровиковскому было присуждено звание академика.

В творчестве Боровиковского отразились черты модного в конце XVIII столетия сентиментализма.

Владимир Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Владимир Боровиковский. Портрет сестёр А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Владимир Боровиковский. Портрет А. Б. Куракина. 1801–1802 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Весьма характерен для XVIII в. парадный портрет Александра Борисовича Куракина. Боровиковский стремился подчеркнуть высокое положение заказчика при дворе. «Великолепный», «бриллиантовый князь», как его называли современники, был тщеславен и очень любил заказывать свои изображения. Художник написал царедворца в полный рост и со всеми орденами. Роскошная окружающая обстановка передана с помощью фейерверка сияющих красок, ярких, но гармоничных. Многие аксессуары связаны с Павлом I: его мраморный бюст на столе, любимый Михайловский замок на заднем плане и на кресле — мантия Мальтийского ордена, Великим магистром которого был император. Боровиковскому довелось писать и самого Павла I. Так, в 1800 г. он создал большой парадный портрет императора, не менее роскошный, чем изображение его вельможи.

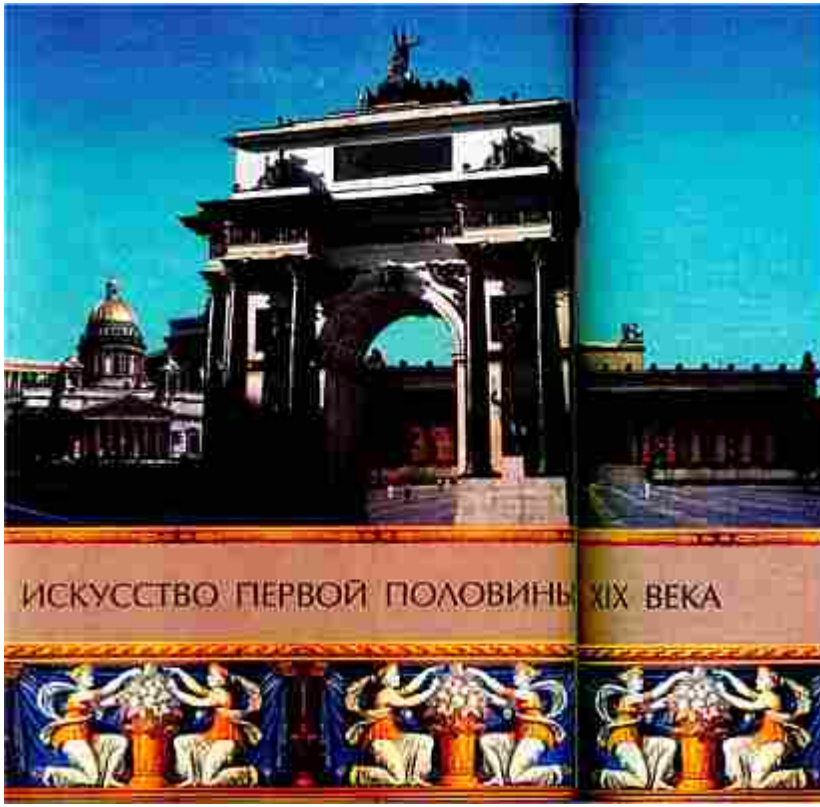
На портрете М. И. Лопухиной (1797 г.) мечтательная поза, уединение героини и окружающий её пейзаж создают впечатление естественности, непосредственности. Необычен фон картины: здесь и лесные деревья, и колосья, и садовые цветы — розы и лилии. Это не конкретный уголок природы, а обобщённый её образ, как и лёгкая грусть девушки — не печаль по какому-то определённому поводу, а просто мечтательное состояние души. Она находит в природе убежище от условностей светской жизни. Замечательны цветовые сочетания и сопоставления: белое платье Лопухиной — и берёзовые стволы и цветы лилии; голубой с золотом шарф, опоясывающий стан героини, — и васильки среди золотистых колосьев; бледно-розовая шаль — и такого же оттенка розы на мраморной подставке, как бы случайно оказавшейся у неё под рукой.

В портрете А. И. Безбородко с дочерьми (1803 г.) Боровиковский подчёркивает любовь и взаимную привязанность персонажей. Мать обнимает дочерей, а те льнут к ней. Младшая держит в руке миниатюрный портрет брата, висящий на груди матери. Таким образом, и этот член семьи представлен на портрете. Без сомнения, о нём помнят и его любят так же, как и дочерей.

Ещё один удачный пример семейного портрета — сёстры Гагарины (1802 г.). Изображённые на условном пейзажном фоне девушки музицируют: младшая играет на гитаре, старшая готовится петь.

XVIII век угасал медленно. Многие художники, творчество которых завершало историю искусства этого столетия, жили, а некоторые из них, в частности Дж. Кваренги, Ф. Ф. Щедрин и В. Л. Боровиковский, продолжали работать в начале XIX в. Однако они уже не играли определяющей роли в развитии искусства XIX в. — их сменили новые мастера.

Искусство первой половины XIX века



Историю XIX в. открывает не календарный 1801 г., а 1789-й. Великая Французская революция (1789–1799 гг.), уничтожившая монархию и установившая республику, надолго определила пути развития европейской культуры. Вместе с башнями Бастилии[59] рухнул старый порядок; казалось, что должно возникнуть новое общество — царство Свободы, Равенства и Братства.

Однако не прошло и пяти лет, как свобода обернулась деспотизмом, идея равенства привела к массовым казням, а во имя братства всех людей были развязаны захватнические войны.

И всё же главным открытием века стало осознание неповторимой ценности человеческой личности. Французский писатель Стендаль отмечал: «Девятнадцатый век будет отличаться от всех предшествовавших веков точным и пламенным изображением человеческого сердца».

Именно в XIX в. мастер, который со времён Возрождения работал главным образом по частным заказам, оказался лицом к лицу с тысячами посетителей художественных выставок, со зрительской массой. А она в основном состояла из

малообразованных людей, видевших в искусстве лишь праздную забаву или примитивное средство пропаганды.

Впервые художник стремился выделиться из окружавшей его среды даже внешне, например носил необычную «артистическую» одежду. В то же время он остро чувствовал разлад между собственной душой и остальным миром. Не случайно в XIX в. расцвели наиболее лиричные, интимные виды искусства, в которых зритель как бы остаётся наедине с автором, — живопись, музыка и художественная литература; а искусства, адресованные многим, например архитектура, переживали кризис.

XIX столетие можно назвать «эпохой великих археологических открытий»: велись успешные раскопки в Египте, Месопотамии, Греции. Европейцы начали осознавать единство человечества, равноправие разных народов и культур. Наряду с античностью они открыли для себя Средние века — своё национальное прошлое — и мусульманский мир. Широкой публике стали доступны многочисленные музеи, они служили великолепной школой для будущих художников.

В искусстве первой половины XIX в. соперничали два направления — неоклассицизм и романтизм.

Расцвет неоклассицизма пришёлся на годы Великой Французской революции и период правления Наполеона I (первый консул с 1799 г., император в 1804–1814, 1815 гг.). Этот стиль господствовал в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве на протяжении трёх первых десятилетий XIX в. Для людей того времени жизнь древних греков и римлян была не только идеалом красоты, но и моделью мира, который они пытались построить.

Новое направление в европейской культуре — *романтизм (франц.* romantisme) — выражало взгляды молодого поколения рубежа XVIII–XIX вв., испытавшего разочарование в прописных истинах Просвещения[60].

Мир романтиков таинствен, противоречив и безграничен; художник должен был воплотить его многообразие в своём творчестве. Основное в романтическом произведении — чувства и фантазия автора. Для художника-романтика не было и не могло быть законов в искусстве: ведь всё, что он создавал, рождалось в глубине его души. Единственное правило, которое он чтил, — это верность себе, искренность художественного языка. Нередко творения романтиков шокировали общество полным неприятием господствовавших вкусов, небрежностью, незавершённостью. Знаменитый французский живописец Эжен Делакруа, лидер романтизма, утверждал, что искусство «даёт только намёк, является лишь мостом между душою художника и душою

зрителя».

Искусство Западной Европы

Архитектура

В первой половине XIX столетия в Европе развернулось невиданное по размаху градостроительство. Большинство европейских столиц — Париж, Санкт-Петербург, Берлин — обрели свой характерный облик; в их архитектурных ансамблях усилилась роль общественных зданий.

Неоклассицизм в первой половине XIX в. пережил поздний расцвет. К середине столетия основной проблемой европейского зодчества стали поиски стиля. Вследствие романтического увлечения стариной многие мастера попытались возродить традиции архитектуры прошлого — так возникли неоготика, неоренессанс, необарокко. Усилия зодчих нередко приводили к эклектизму — механическому соединению элементов разных стилей, старого с новым.

Архитектура эпохи Великой Французской революции

В годы Великой Французской революции во Франции не построили ни одного долговечного сооружения. Это была эпоха временных построек, как правило деревянных, которые, конечно, просуществовали очень недолго.

В начале революции была разрушена Бастилия, снесены

памятники королям. В 1793 г. закрыли королевские академии, в том числе Академию архитектуры. Вместо них появились Национальное жюри искусств и Республиканский клуб искусств (в 1795 г. их заменила Школа изящных искусств), главными задачами которых были организация массовых праздников и оформление парижских улиц и площадей.

На площади Бастилии, на руинах старой тюрьмы, воздвигли павильон с надписью: «Здесь танцуют». Площадь Людовика XV, созданная Жаком Анжем Габриелем, была названа площадью Революции (ныне площадь Согласия) и дополнена триумфальными арками «в честь побед, одержанных над тиранией», статуями Свободы, фонтанами с эмблемами. Она должна была стать местом национальных празднеств. Позднее на месте конной статуи Людовика XV в центре площади установили гильотину: здесь обезглавили свыше тысячи человек, в их числе короля Людовика XVI и королеву Марию Антуанетту, а затем и многих вождей революции, среди них Жоржа Жака Дантона и Максимильена Робеспьера. Марсово поле стало местом народных собраний с алтарём Отечества в центре; именно здесь 8 июня 1794 г. отмечался праздник Верховного существа, культ которого был провозглашён взамен официально упразднённого революционным правительством католицизма.

В 1791 г. церковь Святой Женевьевы, построенная Жаком Жерменом Суфло, была названа Пантеоном национальных героев Франции. Сюда поместили останки деятеля революции графа Мирабо, философов и писателей Вольтера, Жана Жака Руссо. Дом Инвалидов (комплекс зданий, построенных в Париже по приказу короля Людовика XIV для престарелых солдат-инвалидов) и его Собор превратились в храм Человечности.

Париж был украшен новыми монументами: скульптурными памятниками «Возрождённая природа», «Слава французского народа», колонной в честь солдат, умерших за родину, и др.

Однако в годы Французской революции были предприняты и шаги, сыгравшие существенную роль в истории архитектуры. В 1794 г. была образована Комиссия художников, которая занималась благоустройством города, а также планировала изменения в его облике. Эти планы оказали влияние на последующие градостроительные преобразования в Париже, реализованные уже в наполеоновскую эпоху.

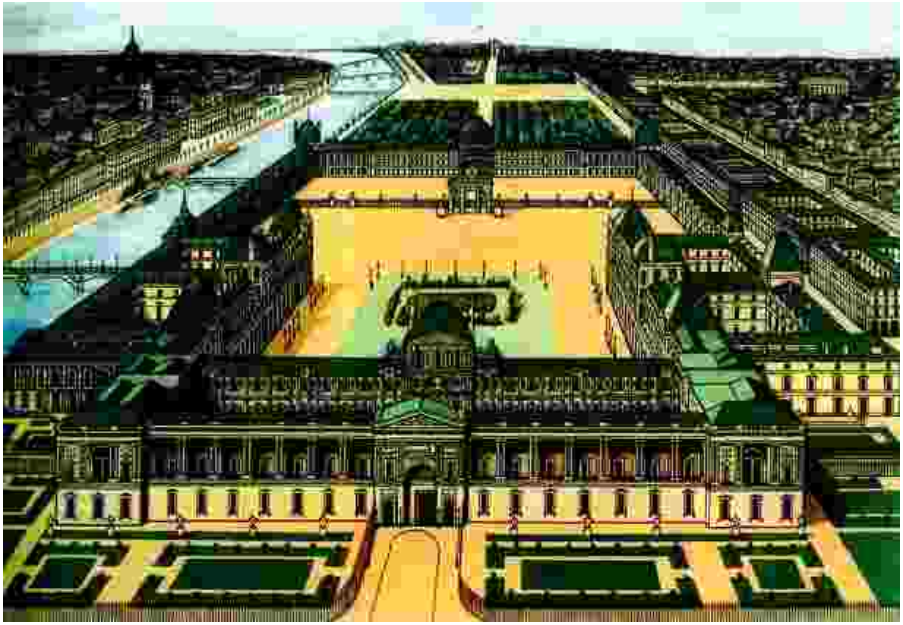
Архитектура Франции эпохи Наполеона I

В искусстве наполеоновской Франции господствующая роль осталась за неоклассицизмом (который в своё время был

объявлен Конвентом — высшим законодательным и исполнительным органом Французской республики — официальным стилем революции). При этом архитектурные формы приобрели особую пышность и торжественность, а масштабы строительства — грандиозный размах. Неоклассицизм времён Наполеона I получил название *ампир (франц.* empire — «империя»). Он должен был символизировать величие и могущество державы, созданной генералом Бонапартом.

Главным мероприятием Наполеона в области архитектуры стала реконструкция Парижа. По плану перестройки французской столицы, разработанному ещё Комиссией художников, предполагалось связать средневековые кварталы системой проспектов, пересекающих город по оси «восток — запад», повторив маршрут революционных праздничных шествий от руин Бастилии до площади Революции (Согласия). Этот проект был осуществлён, но в изменённом виде; теперь ансамбль парадного центра города включал дворцовые комплексы Лувр и Тюильри, площадь Согласия. Отсюда новый проспект Елисейские Поля вёл к западной окраине города, где скрещивалось несколько дорог (в 1863 г. там была разбита площадь Звезды, в 1970 г. переименованная в площадь Шарля де Голля). Некоторые кварталы были заполнены типовой застройкой, как, например, улица Риволи (1801 г., архитекторы Шарль Персье и Пьер Франсуа Леонар Фонтен), проложенная от площади Согласия к Лувру.

Ключевые пункты новой планировки столицы были отмечены монументами, прославлявшими победы императорской армии. Нередко их проектировали, используя черты известных древнеримских памятников. Например, триумфальная колонна на Вандомской площади (1806–1810 гг., архитекторы Жан Батист Лепер, Жак Гондуэн) повторила форму Колонны императора Траяна, а въездные ворота дворца Тюильри (1806–1807 гг., архитекторы Ш. Персье, П. Ф. Л. Фонтен), которые сейчас более известны как Триумфальная арка на площади Карусель, — уменьшенная копия знаменитой Триумфальной арки императора Септимия Севера. До 1815 г. арку венчала бронзовая колесница Победы, прежде украшавшая фасад собора Сан-Марко в Венеции, затем её заменили квадригой[61] (скульптор Франсуа Жозеф Бозио).



Ансамбль Лувра и Тюильри в Париже. Начало XIX в.

Триумфальная арка Великой армии (1806–1837 гг., архитекторы Жан Франсуа Шальгрен и др.) была заложена в центре будущей площади Звезды по приказу императора в честь его победы в 1805 г. при Аустерлице (в Чехии) над объединёнными войсками Австрии и России. Однопролётная арка (почти пятьдесят метров высотой, около сорока пяти метров шириной, длина пролёта — чуть более двадцати метров) и ныне великолепно просматривается из разных частей города, так как она расположена на пересечении двенадцати больших улиц. Арка является памятником воинской доблести французов: на её поверхности вырезаны имена шестисот шестидесяти героев наполеоновских войн. Её пилоны[62] в 30-е гг. XIX в. были украшены скульптурными рельефами; в их числе знаменитая композиция Франсуа Рюда (1784–1855) «Выступление добровольцев в 1792 году», или «Марсельеза» (1833–1836 г.). Под сводом арки с 1921 г. находится могила Неизвестного солдата — участника Первой мировой войны.

Жан Франсуа Шальгрен и др. Триумфальная арка на площали Шарля де Голля. 1806–1837 гг. Париж.

Архитектура Германии

Крупнейшим центром зодчества в Германии в первой половине XIX в. был Берлин. Развитие немецкой архитектурной школы этого периода во многом определило творчество двух мастеров — К. Ф. Шинкеля и Ф. К. Л. фон Кленце.

Карл Фридрих Шинкель (1781–1841) — виднейший немецкий архитектор первой половины XIX в. — в 1800 г. закончил Берлинскую академию архитектуры, а в 1803–1805 гг, посетил Италию и Париж.

Уже в ранних работах Шинкеля классические формы построек соответствуют их современным функциям. Новая караульня в Берлине, возведённая по его проекту в 1816–1818 гг., — суровое приземистое здание с глухими стенами. Угловые выступы усиливают впечатление мощности сооружения, портик же вносит в композицию оттенок официальной торжественности. Совсем по-другому выполнен фасад берлинского Драматического театра (1819–1821 гг.): его стены, прорезанные радами больших окон, обрели лёгкость, созвучную стройным колоннам портика.

Франсуа Рюд. Выступление добровольцев в 1792 году (Марсельеза). Рельеф Триумфальной арки на площади Шарля де Голля. 1833–1836 гг. Париж.

Британский парламент

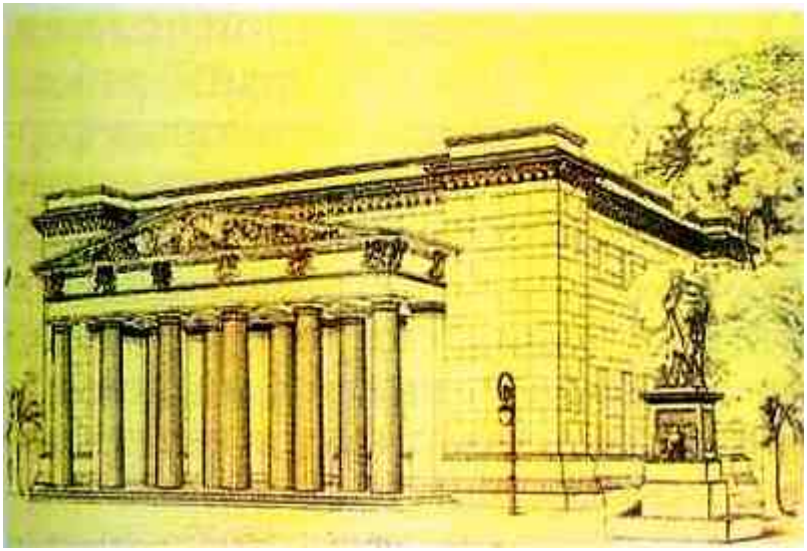
В архитектуре Англии ещё в первой половине XVIII в. утвердился неоготический стиль. Одним из самых впечатляющих его примеров стал ансамбль Парламента в Лондоне. Его строительство продолжалось с 1840 г., когда на берегу Темзы был заложен массивный гранитный фундамент, по 1868 г.

Автором архитектурного проекта был сэр Чарлз Бэрри (1795–1860), известный своими постройками в духе итальянского Возрождения. Однако, вдохновясь особой ролью здания Парламента как национального символа, зодчий придал ему облик памятников английской готики XVI в. Комплекс совмещает чёткость,

ясность планировки с живописностью: лёгкое кружево готического убранства придаёт грандиозному сооружению неожиданную лёгкость. Башни разной высоты делают силуэт Парламента асимметричным; самая высокая из них — Виктория — достигает ста трёх метров, а Часовая — почти ста; на Часовой башне установлены знаменитые часы Биг Бен с четырнадцатитонным колоколом. По сторонам центрального вестибюля располагаются залы заседаний — Палата лордов и Палата общин. Всего в здании тысяча сто комнат, коридоры обшей протяжённостью четыре километра, около ста лестниц и одиннадцать внутренних дворов. В ансамбль Парламента Бэрри включил также Вестминстер-холл, одно из старейших лондонских зданий (XI в.).

Внутренней отделкой Парламента руководил Огастес Уэлби Пьюджин (1812–1852) — архитектор и художник, страстно влюблённый в Средневековье. Интерьеры здания украшены статуями (их более пятисот), картинами, фресками, мозаикой, витражами, деревянной резьбой и изделиями из бронзы. Особой роскошью отделки отличается Палата лордов с оконными витражами и резным позолоченным балдахином над королевским троном.

Чарлз Бэрри. Британский парламент. 1840–1868 гг. Лондон.



Карл Фридрих Шинкель. Новая караульня в Берлине. 1816–1818 гг. Гравюра.

Самая известная постройка Шинкеля — Старый музей в Берлине (1824–1828 гг.), прямоугольное здание с величественным портиком[63] во всю ширину фасада. Внутренняя планировка полностью приспособлена к музейной экспозиции: светлые галереи с четырёх сторон окружают центральный зал, предназначенный для античной скульптуры.

Увлечение Шинкеля готикой и современным английским индустриальным строительством (в 1826 г. архитектор побывал в Англии) отразилось в его последней крупной работе — новом здании Строительной академии в Берлине (1831–1835 гг.). Это четырёхэтажное массивное сооружение из неоштукатуренного кирпича сразу прозвали «красным ящиком». Насмешливые берлинцы не подозревали, что перед ними прообраз архитектуры будущего — прекрасно спланированное светлое здание, почти лишённое украшений, но восхищающее гармоничной ясностью форм.

В конце жизни Шинкель разрабатывал проекты фабрик, контор, библиотек, магазинов-пассажей и многоквартирных домов. Многое из этих проектов нашло отражение в постройках XX столетия.

Младший современник Шинкеля Франц Карл Лео фон Кленце (1784–1864) также учился в Берлине, затем стажировался в Париже и посетил Италию. В 1815 г. он был назначен придворным архитектором баварского короля Людвига I (1825–

1848 гг.).

В отличие от работ Шинкеля — зодчего, опередившего своё время, — творчество фон Кленце обращено в прошлое. Каждая его постройка — достаточно свободная вариация на тему того или иного исторического стиля. Возведённое в Мюнхене здание Глиптотеки (1816–1830 гг.) — коллекции произведений скульптуры — выдержано в стиле древнегреческого зодчества, а фасад Старой пинакотеки (1826–1836 гг.) — картинной галереи, в которой были собраны работы старых мастеров, — повторяет формы итальянской архитектуры эпохи Возрождения. Впрочем, постройки фон Кленце тоже предвосхищают будущее зодчества: через несколько десятилетий подобное заимствование форм и орнаментов из прошлого, причём ещё более механическое, станет настоящим бедствием европейской архитектуры.

Карл Фридрих Шинкель. Старый музей. 1824–1828 гг. Берлин.

Лео фон Кленце. Глиптотека в Мюнхене. 1816–1830 гг. Гравюра.

Лео фон Кленце. Старая пинакотека в Мюнхене. 1826–1836 гг. Гравюра.

Лео фон Кленце. Валгалла. 1830–1842 гг. Гравюра.

В 1830–1842 гг. по проекту фон Кленце был сооружён памятник Валгалла (по названию загробной обители павших воинов в древнегерманской мифологии) близ Регенсбурга. Он был задуман как пантеон немецкого народа. Центральный элемент мемориала — здание из серого мрамора в виде античного храма, внутри которого помещены бюсты ста шестидесяти трёх знаменитых немцев. Постройка удачно сочетается с живописным ландшафтом — она венчает высокий лесистый холм на берегу Дуная, от подножия холма к мемориалу ведёт величественная лестница.

Будучи европейской знаменитостью, Лео фон Кленце неоднократно выполнял заказы иностранных государей. Для российского императора Николая I он исполнил в 1839 г. проект здания Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге (оно строилось с 1839 по 1852 г.).

Скульптура

Европейская скульптура в начале XIX в. пережила краткий период расцвета. Но уже в 20-х гг. он сменился упадком и застоем. Господствующим и наиболее плодотворным стилем оставался неоклассицизм. Интерес к искусству Древней Греции и Древнего Рима был повсеместным, обладание прославленными античными шедеврами стало важным вопросом международной

политики того времени. Так, в 1797 г. Наполеон Бонапарт по условиям мирного договора с побеждённой Австрией вывез из Италии (после войны 1701–1714 гг. значительная часть Италии была завоёвана Австрией) немало памятников древности, и они оставались в Париже до 1815 г. В 1816 г. английский посол в Греции лорд Томас Брюс Элджин перевёз большую часть скульптурного убранства Парфенона — знаменитого древнегреческого храма в Афинах — в Лондон. В то же время молодые художники устремились из европейских столиц в страны Средиземноморья в поисках впечатлений и открытий. Рим сделался средоточием художественной жизни Европы; привлекала путешественников и Греция, в 1829–1830 гг. освободившаяся из-под власти Османской империи (султанской Турции).

Романтизм привнёс в скульптуру интерес к личности; о его влиянии свидетельствуют многочисленные памятники великим людям прошлого, воздвигнутые в различных европейских городах в 20-30-е гг. XIX в.

В целом же скульптура с её обобщённым художественным языком не могла вместить всего многообразия впечатлений от жизни, которая менялась буквально на глазах. Главным искусством XIX столетия стала живопись, а скульптуре предстояло ещё долго идти по пути мелочного и унылого натурализма, до тех пор пока в 80-е гг. французский мастер Огюст Роден не вернул её высокое предназначение.

Антонио Канова (1757–1822)

Антонио Канова — виднейший представитель итальянского изобразительного искусства XIX столетия. Сын каменотёса из городка Поссаньо, принадлежавшего Венецианской республике, Канова в 1768 г. поступил в скульптурную мастерскую в Венеции. В шестнадцать лет он уже успешно завершил своё обучение. Первые же работы молодого скульптора, изображавшие героев древнегреческой мифологии, прославили его имя. Это статуи «Орфей» и «Эвридика» (1776 г.), в которых ещё заметно влияние позднего барокко, и группа «Дедал и Икар» (1777–1778 гг.).

В 1780 г. Канова переехал из Венеции в Рим. Там он познакомился с произведениями античного искусства, что завершило творческое формирование мастера. От древних ваятелей он усвоил чувство тектоники — ясной, собранной, устойчивой скульптурной формы. Эти черты очевидны в мраморной группе «Тесей, победитель Минотавра» (1781 г.)[64], где фигуры естественно образуют чёткий пирамидальный объём.

В скульптурной группе «Эрот, слетающий к Психее» (1792 г.)

мастер изобразил встречу влюблённых после долгой, почти безнадёжной разлуки. Силуэт статуи изысканно декоративен, мягкая обработка мрамора оживляет фигуры, придавая их формам гибкость и теплоту. Крылья бога любви беспокойно трепещут — его полёт ещё продолжается; навстречу ему Психея подняла сильные и нежные руки. Не веря до конца в возвращение любимого, она ощупывает и гладит его голову.

Антонио Канова. Тесей, победитель Минотавра. 1781 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Антонио Канова. Эрот, слетающий к Психее. 1792 г. Лувр, Париж.

Канова виртуозен не только в идиллических, но и в трагических сценах. В группе «Геракл и Лихас» (1796 г.) позы обезумевшего героя и его слуги Лихаса, которого Геракл бросает в море, странным образом повторяются. Скульптор сопоставляет фигуры могучего атлета и хрупкого, беззащитного юноши. Это заставляет задуматься о сходстве участи безумца и его жертвы: могучий Геракл так же бессилен в руках судьбы, как злополучный Лихас — в руках Геракла.

В 1802 г. Наполеон пригласил Канову во Францию. Там скульптор выполнил несколько изображений императора и его близких. Сестра Наполеона Паолина Боргезе представлена в образе Венеры, получившей от Париса[65] золотое яблоко (1805–1807 гг.). В этой работе Кановы мифологический образ сливается с реальными чертами модели, натурализм в деталях оборачивается вызывающим неправдоподобием целого: так, подушка с тщательно вырезанными складочками не мнётся под локтем лежащей, постель несокрушимо тверда — тело Паолины-

Венеры лишено веса.

С 1810 г. Канова стал директором римской Академии Святого Луки[66]. После падения Наполеона он сделал многое для того, чтобы художественные ценности, вывезенные французами, вернулись в Рим, за что получил от Папы Пия VII титул маркиза. Однако дворцовые интриги заставили скульптора покинуть столицу. Последние годы жизни Канова провёл на родине, отдав их строительству и украшению храма Троицы в Поссаньо.

Бертель Торвальдсен (1768 или 1770–1844)

Датский скульптор Бертель (Альберт) Торвальдсен родился в Копенгагене в семье резчика по дереву, исландца по происхождению. С одиннадцати лет он обучался в датской Академии художеств. В 1793 г. молодой скульптор был отмечен Большой золотой медалью, что дало ему право на заграничную стажировку. Однако материальные трудности заставили отложить отъезд.

В 1797 г. Торвальдсен прибыл в Рим. Встреча молодого скульптора с Вечным городом омрачилась тем, что большинство прославленных древностей из римских коллекций были тогда вывезены французами. Однако датский мастер и без классических образцов сумел почувствовать величие античной пластики. В этом убеждает статуя Ясона[67] с золотым руном (1802–1803 гг.). Чуждый зависти Антонио Канова, увидев эту скульптуру, назвал её началом «нового, грандиозного стиля».

Антонио Канова. Паолина Боргезе-Бонапарт. 1805–1807 гг. Галерея Боргезе, Рим.

Антонио Канова. Геракл и Лихас. 1796 г. Национальная галерея современного искусства, Рим.

Первые годы XIX в. стали для Торвальдсена порой творческого расцвета; он работал в Риме (в 1808 г. его приняли в Академию Святого Луки) и Неаполе. В 1811 г. по случаю приезда Наполеона он выполнил для Квиринальского дворца в Риме рельеф «Вступление Александра Македонского в Вавилон». Две многофигурные процессии — греческое войско и приветствующие его жители — встречаются в центре композиции; между ними находится аллегорическая фигура Мира.

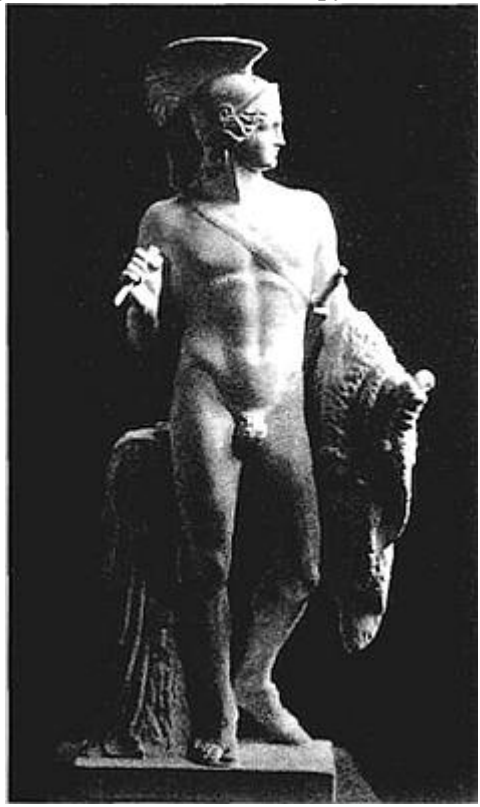
Особенность образов Торвальдсена — их самодостаточность: они словно живут сами по себе, не нуждаясь в зрителе. Такова «Венера с яблоком» (1813–1816 гг.). Тихая, целомудренная, удивлённо глядящая на доставшийся ей плод, она особенно выигрывает при сравнении с надменной и холодной Венерой —

Паолиной Богезе Кановы.

Композиция «Ганимед[68], кормящий Зевсова орла» (1817 г.) выполнена с непревзойдённым изяществом и естественностью. Грациозное тело юноши и могучая фигура птицы объединены в симметричную, но свободную группу.

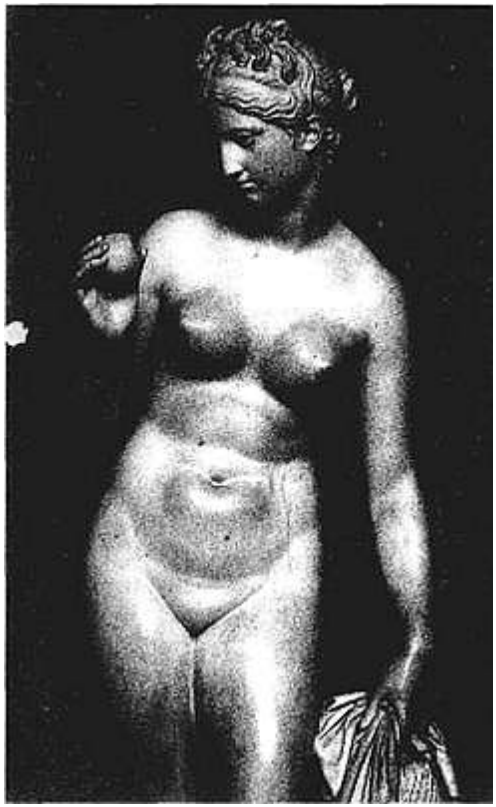
Торвальдсен ловко обыгрывал контрасты и всегда добивался гармоничной целостности образа. Его резец передаёт зыбкие состояния перехода от покоя к движению с удивительным правдоподобием. Такова фигура бога Меркурия (1818 г.), который, усыпив великана Аргуса игрой на свирели, всё ещё держит её наготове, а свободной собирается поднять меч, чтобы сразить врага.

В 1819 г. Торвальдсен посетил Копенгаген, получив заказ на украшение церкви Богоматери (1811–1829 гг.), построенной в неоклассицистическом стиле. Скульптор украсил фронтон главного входа храма фигурой проповедующего Иоанна Крестителя[69], паперть — рельефом «Вход в Иерусалим», интерьер — статуями апостолов, алтарь — колоссальной фигурой Христа и рельефом «Шествие на Голгофу».



Бертель Торвальдсен. Ясон. 1802–1803 гг. Музей Торвальдсена,

Копенгаген.



Бертель Торвальдсен. Венера с яблоком. Фрагмент. 1813–1816 гг. Музей Торвальдсена, Копенгаген.

Бертель Торвальдсен. Меркурий. 1818 г. Музей Торвальдсена, Копенгаген.

Бертель Торвальдсен. Джордж Гордон Байрон. 1831 г. Кембридж.

Бертель Торвальдсен. Раненый лев. 1820–1821 гг. Люцерна.

Для статуи Христа Торвальдсен выполнил шесть

подготовительных вариантов, стремясь найти образ, гармонично соединяющий величавую героику Зевса работы древнегреческих скульпторов с ясной и глубокой духовной силой Спасителя.

Начиная с 20-х гг. XIX в. Торвальдсена знала уже вся Европа. Ему наперебой заказывали памятники для разных городов. Статуи астронома Николая Коперника для Кракова в Польше (1822 г.), изобретателя книгопечатания Иоганна Гуттенберга для Майнца в Германии (1833 г.), поэта Джорджа Гордона Байрона для Кембриджа в Англии (1831 г.) своим традиционным решением и обилием второстепенных деталей похожи на другие европейские памятники тех лет. Исключение составляет «Раненый лев» (1820–1821 гг.) в Люцерне (Швейцария) — памятник швейцарским гвардейцам короля Людовика XVI, погибшим во время Великой Французской революции. Это пещера в дикой скале, отделённая от зрителя небольшим водоёмом; в ней лежит израненный лев. Образ страдающего, слабеющего, но ещё чуткого и стойкого зверя удивителен по силе.

В 1838 г. Торвальдсен вернулся в Копенгаген и возглавил там Академию художеств. Скульптор завещал родине большую часть своего наследия, которая легла в основу его мемориального музея.

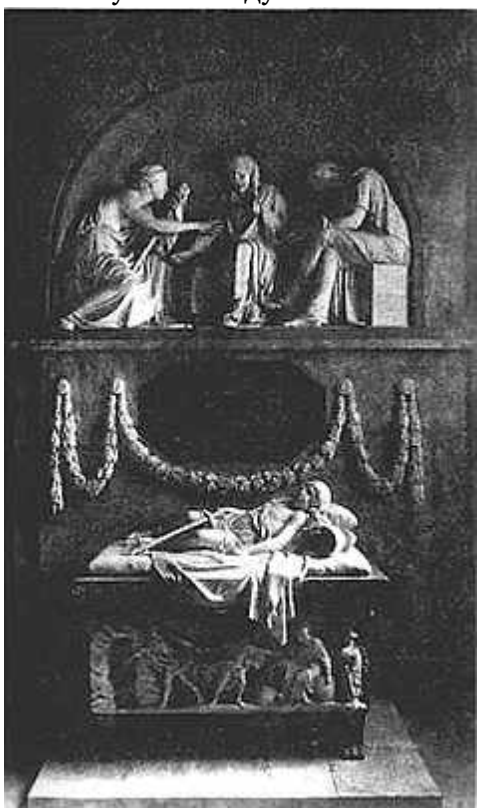
Готфрид фон Шадов (1764–1850)

Иоганн Готфрид фон Шадов, немецкий скульптор, учился в Берлине; посещал Дрезден, Вену, Флоренцию и Рим, где познакомился с Антонио Кановой; путешествовал по Швеции, Дании и России. С 1788 г. он руководил скульптурной мастерской в Берлине при дворе прусского короля, в 1815 г. возглавил берлинскую Академию художеств.

Первая работа фон Шадова — гробница умершего в возрасте восьми лет графа Александра фон дер Марка (1788–1791 гг.), выполненная скульптором вместе с учителем — французским скульптором Жаном Пьером Анри Тассаром (1727–1788). По средневековой рыцарской традиции умерший изображён лежащим в воинских доспехах на саркофаге. Но в позе и облике юного графа столько трогательной непосредственности, что его шлем и меч кажутся игрушками; перед зрителем — заснувший за игрой ребёнок. Рельеф в нише над саркофагом изображает мойр[70]: суровая старуха Атропос готова оборвать едва начавшуюся нить жизни, молодая Клото умоляет пощадить мальчика.

Фон Шадов владел и строгим языком монументальных форм — в 1789–1794 гг. он выполнил квадригу с фигурой Победы для

Бранденбургских ворот в Берлине. Однако скульптору была ближе реалистическая, почти бытовая трактовка образов, даже когда он работал над памятниками. Такова установленная в 1794 г. в Берлине статуя генерала Ханса Иоахима фон Цитена, который изображён в глубокой задумчивости.



Готфрид фон Шадов, Жан Пьер Анри Тассар. Гробница графа Александра фон дер Марка. 1788–1791 гг. Государственные музеи, Берлин.

Готфрид фон Шадов. Фельдмаршал Г. Л. Блюхер. 1819 г. Росток.

Готфрид фон Шадов. Луиза и Фредерика. 1795–1797 гг. Государственные музеи, Берлин.

В Ростоке с 1819 г. стоит памятник герою наполеоновских войн генерал-фельдмаршалу Гебхарду Леберехту Блюхеру, главнокомандующему прусской армией в битве при Ватерлоо. Кажется, что полководец в косматой бурке сейчас спустится с пьедестала. Фон Шадов прекрасно передал пылкий, решительный характер Генерала Вперёд — такое прозвище было у Блюхера.

Фон Шадов — автор целой галереи скульптурных портретов деятелей немецкой культуры. В бюстах писателя Кристофа Мартина Виланда (1805 г.) и поэта Иоганна Вольфганга Гёте (1822–1823 гг.) скульптор добился удивительной глубины образов при предельно сдержанной манере: черты лишь намечены, но лица кажутся живыми.

Однако в некоторых своих работах фон Шадов слишком увлекался натурализмом. Так, в группе «Луиза и Фредерика» (1795–1797 гг.), изображающей принцесс великого княжества Мекленбург-Стрелиц (ко времени завершения работы скульптора первая из сестёр стала прусской королевой), виртуозно изваянные

нежные формы лиц и рук соседствуют с дробными, чёткими линиями их одежд и причёсок. Есть в этих статуях что-то неправдоподобное, кукольное, сходное с позднеготической скульптурой.

Фон Шадов раньше других современников почувствовал, что старые, традиционные формы ваяния начинают вырождаться.

Живопись Испании

После расцвета в XVII столетии испанская живопись переживала упадок. Её художники работали под влиянием итальянской и французской традиций, а их полотна были слабыми и подражательными.

Во второй половине XVIII в. в Испании произошли перемены. Король Карл III (1759–1788 гг.) из французской династии Бурбонов придерживался прогрессивных для своего времени взглядов. Его советники, пытаясь преобразовать страну в духе идей Просвещения, проводили реформы, ограничивавшие власть Церкви.

В это время сформировался талант Франсиско Гойи, одного из самых выдающихся художников в истории не только испанского, но и мирового искусства. В его работах как в зеркале отразились события, происходившие в стране на протяжении более чем пятидесяти лет, — правление безвольного короля Карла IV (1788–1808 гг.), вторжение войск Наполеона, национально-освободительная война, первая испанская революция…

Франсиско Гойя (1746–1828)

Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес родился в селении Фуэндетодос близ города Сарагоса (на северо-востоке Испании) в семье ремесленника — позолотчика алтарей. С четырнадцати до двадцати лет он обучался живописи в мастерской сарагосского художника Хосе Лусан-и-Мартинеса (1710–1785), а затем переехал в Мадрид. В 1765–1774 гг. молодой художник жил в Италии, после чего вернулся в Сарагосу, где делал росписи в местных церквах и дворцах.

В 1775 г. Гойя поселился в Мадриде. Получив заказ от Королевской шпалерной мануфактуры, он с 1776 по 1791 г. создавал картоны для шпалер[71], на которых изображал сцены из испанской жизни. «Зонтик» (1777 г.), «Мадридский рынок» (1778 г.), «Продавец посуды» (1778 г.) и другие работы тех лет показывают пронизанный солнцем красочный мир, счастливый и

естественный. Одновременно художник написал множество портретов. Даже выполняя официальные заказы (например, «Портрет маркизы Анны Понтехос», 1787 г.), ему удавалось создать яркий образ, передать самые характерные черты модели.

Во второй половине 80-х гг. Гойя был уже признанным мастером. Он стал заместителем директора отделения живописи мадридской Королевской академии Сан-Фернандо (академии искусств), художественным руководителем Королевской шпалерной мануфактуры. В 1789 г. он получил звание придворного художника.

Однако блестящая карьера длилась недолго. В 1792 г. Гойю начали мучить сильнейшие головные боли, зрение у него ослабло, и он полностью оглох. С 90-х гг. начался новый этап его творчества. Весёлый и жизнерадостный живописец остался в прошлом, а его место занял страдающий, замкнувшийся в себе и в то же время зорко видящий чужое горе мастер.

Графическая серия «Капричос» *(исп.* «фантазия», «игра воображения») из восьмидесяти офортов[72] была создана в 1797–1798 гг. В ней Гойя, используя образы испанских народных пословиц, басен, поговорок, высмеивал людские суеверия и пороки — трусость, лицемерие, притворство, жестокость и т. п. В сущности, он разоблачал весь традиционный порядок и уклад жизни старой Испании. В его офортах реальное сплетается с фантастическим, гротеск переходит в карикатуру. Каждый лист серии представляет собой законченное произведение, состоящее из рисунка и авторского комментария к нему.

Франсиско Гойя. Зонтик. 1777 г. Прадо, Мадрид.

Франсиско Гойя. Продавец посуды. 1778 г. Прадо, Мадрид.

Офорты Гойи раскрывают тему борьбы добра со злом, причём зло торжествует. Человеческие пороки и духовное уродство плодят нечисть. Тёмной ночью колдуны и ведьмы, домовые и бесы хохочут, кривляются на шабаше («Когда рассветёт, мы уйдём»). Однако с наступлением утра нечисть не исчезает, а лишь меняет свой облик, оборачиваясь внешне добропорядочными людьми. Духовенство и знать Испании предстают в «Капричос» в образах ослов, попугаев, обезьян («Какой златоуст!», «Вплоть до третьего поколения»). Здесь чудовищно безобразные старые сводни развращают юных неопытных девиц, а коварные прелестницы жестоко обманывают своих кавалеров. В «Капричос»

старость берёт верх над юностью, глупость и невежество — над умом, а распутство — над добродетелью. Гойя изобразил на одном из офортов себя окружённым слетающимися совами, летучими мышами и прочими тварями. Он назвал этот офорт «Сон разума рождает чудовищ».

«Капричос» моралистичны, что было свойственно эпохе Просвещения, но в них уже проступают черты реализма XIX столетия. Эта серия приобрела невероятную популярность в среде романтиков, ею восторгались и без конца её копировали.

Франсиско Гойя. Когда рассветёт, мы уйдём. Из серии «Капричос». 1797–1798 гг. Офорт.

Франсиско Гойя. Какой златоуст! Из серии «Капричос». 1797–1798 гг. Офорт.

Франсиско Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Из серии «Капричос» 1797–1798 гг. Офорт.

Франсиско Гойя. Обнажённая маха. Около 1802 г. Прадо, Мадрид.

Франсиско Гойя. Одетая маха. Около 1802 г. Прадо, Мадрид.

Во второй половине XVIII в. король Карл III, желая привить в стране французские моды и обычаи, попытался запретить национальную испанскую одежду и некоторые любимые народом развлечения, например корриду. Возмущённые испанцы старались отстоять свои права. Больше всех протестовали махо и махи — так называли молодых мужчин и женщин, принадлежавших к городскому простонародью. Они вели себя на редкость свободно, подчас вызывающе, не подчиняясь правилам благочестивой скромности, установленным Церковью.

В 80-90-х гг. обычаи махо и мах стали модными при дворе. Одной из самых горячих сторонниц этих обычаев была возлюбленная Франсиско Гойи — Каэтана Альба, одна из знатнейших женщин Испании (её полный титул — донна Мария Тересия Каэтана де Сильва и Толедо, тринадцатая графиня-герцогиня Бенавенте и Альба, маркиза Вильяфранка). Помимо удивительной красоты она отличалась острым умом и независимым, своевольным характером. Друг Гойи, поэт Хуан Мелендес-Вальдес, назвал её в стихах испанской Венерой. Романтическая любовь Гойи отразилась в его творчестве. Он написал несколько портретов очаровательной Альбы, сделал множество рисунков. Однако самыми знаменитыми её изображениями стали «Одетая маха» и «Обнажённая маха».

В 1800 г. Гойя создал для короля Карла IV портрет его семьи. В этом парадном полотне хорошо видна ирония художника по

отношению к властителям мира сего. Гойя замечательно передал цвета и фактуру тканей: шелестящего лёгкого шёлка, тяжёлой золочёной парчи, прозрачных кружев, мягкого нежного бархата. Однако великолепие ярких нарядов, блеск золота и сияние драгоценностей лишь сильнее оттеняют физическое несовершенство и заурядность членов королевской фамилии. Фигуры в роскошных одеждах стоят неподвижно, словно куклы. Их некрасивые, замкнутые, холодные лица производят отталкивающее впечатление. Даже дети не выглядят естественными и жизнерадостными в этой чопорной семье.

Начало XIX в. совпало для художника с появлением в его творчестве идеала романтической личности, свободной, бунтующей, бросающей вызов обществу. Такими Гойя видел своих соотечественников («Портрет Исабели Ковос де Порсель», 1806 г.; «Портрет графа Педро Антонио Переса де Кастро», 1803–1806 гг.).

В то время на земле Испании происходили драматические события.

Франсиско Гойя. Портрет королевской семьи. 1800 г. Прадо, Мадрид.

Франсиско Гойя. Портрет Исабели Ковос де Порсель. 1806 г. Национальная галерея, Лондон.

В 1808–1814 гг. страну оккупировали войска Наполеона Бонапарта, что вызвало ожесточённое сопротивление испанцев, монархия Бурбонов рухнула, король Фердинанд VII отрёкся от престола и был изгнан; разразилась первая испанская революция, которая тесно переплелась с национально-освободительным движением. Народ получил некоторые демократические свободы, но Фердинанд VII, вернувшийся в Испанию, отменил их. В 1820 г. началась вторая революция, завершившаяся в 1823 г, Она частично восстановила завоевания первой революции. Всё это надолго приковало к себе внимание художника.

Новая серия офортов Гойи, начатая в 1810 г. и законченная только в 1820 г., получила название «Бедствия войны». В этих графических работах уже нет злодеев и нечистой силы, как в «Капричос», но есть жестокий реализм, который позволяет зрителю пережить войну вместе с художником как чудовищную катастрофу. В «Бедствиях войны» переплетается множество тем. Это и голод, и грабёж, и разбой победителей. Особенно

выделяются своей натуралистичностью сцены насилия, где израненные человеческие тела выставлены напоказ завоевателями.

Франсиско Гойя. Всё проходит. Из серии «Бедствия войны». 1810–1820 гг. Офорт.

Франсиско Гойя. Какое мужество! Из серии «Бедствия войны». 1810–1820 гг.

Хотя серия и посвящена трагическим событиям в Испании, тема войны звучит обобщённо, недаром один из листов Гойя сопроводил надписью: «Так повсюду». События, которые изобразил мастер, происходят в любую эпоху в любой стране, когда идёт война, бесчеловечная именно своей будничностью. Причём художник обращает внимание зрителя на то, что её жертвами становятся не солдаты, а прежде всего беззащитные люди, мирные обыватели.

Среди этих сцен Гойя поместил офорт «Какое мужество!». Это романтическое по духу произведение как будто не согласуется с основным мотивом серии, однако оно показывает ещё одну сторону войны. Здесь изображена Агостина Сарагосская, прославившаяся тем, что летом 1808 г. во время боя заменила возле пушки погибших артиллеристов. Композиция офорта проста и лаконична. Молодая грациозная женщина в светлом платье протягивает зажжённый фитиль к запалу пушки, которая намного больше её самой. Под ногами у героини — груда обезображенных тел.

Около 1814 г. Франсиско Гойя вновь обратился к теме войны и насилия, на этот раз избрав технику масляной живописи. В исторических картинах «Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» художник всеми силами стремился воссоздать реальность происходящего. Кажется, что изображённые на первом полотне французы скачут из глубины картины прямо на зрителя и только в самый последний момент сворачивают: им наперерез бросаются испанцы. Впечатление сумятицы довершают вспышки света и свободная манера живописи.

Франсиско Гойя. Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде. Около 1814 г. Прадо, Мадрид.

Франсиско Гойя. Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года. Около 1814 г. Прадо, Мадрид.

Франсиско Гойя. Сатурн. Из цикла росписей «Дома глухого». Прадо, Мадрид.

На второй картине яркий свет фонаря вырывает из мрака ночи повстанцев, которых вот-вот должны расстрелять, и исполняющих приговор солдат. Сейчас последует кровавая развязка: грянет залп. Основной художественный приём этой композиции — противопоставление. Перед зрителем два враждующих народа: французские завоеватели и испанские борцы за свободу и независимость. Солдаты совершенно безлики, мундиры полностью скрывают их индивидуальные черты. Широко расставив ноги, направив мушкеты на безоружных людей, они стоят единым строем, как лишённые чувств автоматы.

Фигуры повстанцев, напротив, полны выразительности и драматизма. В толпе приговорённых каждый переживает

приближение смерти по-своему: кто-то плачет, кто-то исступлённо молится. Среди них выделяется могучий испанец в белой рубахе. Он встречает смерть лицом к лицу, без страха. Его огромная фигура выхвачена из толпы потоком света; кажется, что все дула ружей нацелены только на него.

Поздний период творчества Гойи связан с работой над монументальным циклом росписей в так называемом «Доме Глухого», который он приобрёл в 1819 г. ив котором жил до 1823 г. Эти росписи долго оставались тайной мастера и так и не были закончены. В 1823–1824 гг. Гойе пришлось скрываться у своих друзей, опасаясь гнева инквизиции и короля Фердинанда VII, заявившего, что художник заслуживает казни. В мае 1824 г. Гойя, сославшись на необходимость лечения, испросил отпуск у короля, покинул Испанию и отправился во Францию. Сначала в Париже, а затем в Бордо (на юго-западе страны) живописец вёл тихую, незаметную жизнь. Здесь он и умер, слепой, оглохший, забытый всеми.

Уже в середине XIX в. творчество Франсиско Гойи нашло множество восторженных поклонников. Это были романтики — художники, поэты, писатели. Жизнерадостность и трагизм, реалистичность и фантастика, гротеск, слившиеся в одно целое в работах испанского живописца, предвосхитили искусство второй половины XIX–XX столетий.

Живопись Франции

В первой половины XIX в. французская школа живописи упрочила своё первенство в искусстве Западной Европы. Два первооткрывателя новой живописной культуры — англичанин Джон Констебл и испанец Франсиско Гойя, — не получив признания на родине, нашли учеников и последователей именно во Франции. Теодор Жерико и Эжен Делакруа творчески восприняли их свободную манеру и колорит, подготовив рождение импрессионизма и тем самым всей современной живописи.

Франция опередила другие европейские страны и в демократизации художественной жизни. С 1791 г. право участия в выставках луврского Салона получили любые авторы независимо от их членства в академиях. С 1793 г. открылись для широкой публики залы Луврского музея. Постепенно государственное академическое образование вытеснилось подготовкой в частных мастерских. Власти прибегали к более гибким методам художественной политики: распределение крупных заказов на украшение общественных зданий приобрело особенный размах в

правление Наполеона I и Луи Филиппа (1830–1848).

Жак Луи Давид (1748–1825)

К началу XIX в. общепризнанным лидером среди французских художников был Жак Луи Давид — самый последовательный представитель неоклассицизма в живописи и чуткий летописец своего бурного времени.

Давид родился в Париже в зажиточной буржуазной семье. В 1766 г. он поступил в Королевскую академию живописи и скульптуры. Характерной чертой французской культуры тех лет было всеобщее увлечение античностью. Живописец Жозеф Мари Вьен (1716–1809), учитель Давида, создавал композиции на античные темы, сохранявшие игривую прелесть рококо. Молодёжь находила в Древнем мире другие идеалы: не изысканную красивость, а примеры суровой гражданской доблести, бескорыстного служения общему делу.

В такой атмосфере проходили ученические годы Давида. Он тяготился консервативным укладом академии, мечтал посетить Италию. Наконец его мечта сбылась: в Италии художник провёл 1775–1779 гг.

В 1781 г. Давид был принят в число членов Королевской академии и получил право участвовать в её выставках — луврских Салонах[73]. Ещё в 1776 г. была разработана правительственная программа, которая поощряла создание больших картин, «призванных оживлять добродетели и патриотические чувства». Давиду был предложен сюжет из ранней римской истории — подвиг трёх братьев из знатного рода Горациев. Во время войны римлян с городом Альба-Лонга (VII в. до н. э.) они одолели в бою трёх лучших воинов противника (тоже братьев — Курпациев), что принесло римлянам почти бескровную победу. Двое Горациев погибли в бою. В этой драматической истории художник нашёл миг возвышенной доблести — сцену, где братья клянутся отцу не отступать в битве.

Жак Луи Давид. Клятва Горациев. 1784 г. Лувр, Париж.

Для работы над картиной «Клятва Горациев» (1784 г.) Давид уехал в Рим. Когда полотно было закончено и художник выставил его для публики, началось настоящее паломничество римлян и иностранцев в его мастерскую. Действие картины разворачивается во внутреннем дворике древнеримского дома: сверху на героев картины льётся поток света, вокруг них оливково-серые сумерки. На втором плане — трёхпролётная аркада; в каждую из арок вписана одна или несколько фигур. В середине стоит отец семейства, слева от него — готовые к сражению сыновья, справа — оцепеневшие от горя и страха женщины с детьми. Плавные очертания женской группы противопоставлены чеканным линиям фигур воинов. В основе всей композиции число три: три арки, три группы персонажей, три меча, три руки, с готовностью протянутые к оружию. Эти троекратные повторения наполняют всю сцену настроением бодрой собранности: любое движение сразу обретает утроенную силу.

Следующим государственным заказом Давида стала картина «Ликторы[74] приносят Бруту тела его сыновей» (1789 г.). Луций Юний Брут — легендарный основатель республиканского строя в Риме, возглавивший восстание римлян против царя Тарквиния

Гордого (VI в. до н. э.), — приговорил к смерти двоих сыновей за участие в монархическом заговоре. В этом полотне почти повторена композиция «Клятвы Горациев», но все акценты смещены. Брут безмолвно сидит в густой тени колоннады. В центре картины женщины; в «Горациях» они безмолвствуют, в «Бруте» же бурно оплакивают казнённых сыновей и братьев. Это финальный акт исторической драмы: когда герой сделал своё дело и может уйти со сцены, обретают голос жертвы его суровой доблести.

«Брут» был выставлен в Салоне 1789 г. вскоре после штурма Бастилии. Давид сразу нашёл полное понимание у восставших парижан. Отныне все знали его как живописца, «чей гений предвосхитил революцию». В октябре 1790 г. большую картину Давиду заказал Якобинский клуб, объединявший наиболее решительных деятелей Великой Французской революции. Художнику предстояло запечатлеть событие, послужившее причиной её начала. Когда 20 июня 1789 г. король Людовик XVI попытался распустить заседавшее во Дворце малых забав в Версале Национальное собрание, его депутаты обосновались в Зале для игры в мяч на улице Святого Франциска в Париже и поклялись не расходиться до тех пор, пока не выработают конституцию. К 1791 г. Давид написал эскиз картины «Клятва в Зале для игры в мяч» и приготовил для неё огромный холст размером пять с половиной на девять с половиной метров. Однако за два года он успел выполнить в красках только головы некоторых депутатов и был вынужден отказаться от работы: многих участников клятвы в ходе дальнейших событий революции объявили «врагами народа», и они эмигрировали или были казнены.

Жак Луи Давид. Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789 г. Лувр, Париж.

«Смерть Марата» Жака Луи Давида

13 июля 1793 г., спустя полтора месяца после якобинского переворота, один из его вдохновителей и вождей Жан Поль Марат (1743–1793) был заколот в своей квартире дворянкой по имени Шарлотта Корде. Картина «Смерть Марата» (1793 г.) была закончена художником меньше чем за три месяца и повешена в зале заседаний Конвента. Давид, посетивший Марата накануне его смерти, а затем назначенный распорядителем похорон, хорошо знал обстоятельства убийства. В момент гибели Марат сидел в ванне: из-за кожной болезни он был вынужден так работать и принимать посетителей. Не являются вымыслом художника и залатанные простыни, и простой деревянный ящик, заменявший стол. Однако сам Марат, тело которого было обезображено болезнью, под кистью Давида превратился в благородного атлета, подобного

античному герою. Простота обстановки придаёт зрелищу особую трагическую торжественность. Ванна напоминает саркофаг; ящик, на котором, как на пьедестале, начертано посвящение: «Марату — Давид», — выразительный рубеж, разделяющий погибшего и зрителей; пустое сумеречное пространство фона — образ вечности, где пребывает павший герой.

Первый план картины залит идущим сверху светом; тело Марата и предметы вокруг, написанные плотными мазками неярких, но предельно насыщенных красок, почти осязаемы. Нейтральный фон исполнен в более лёгкой и зыбкой манере, в его тёмной глубине тускло светятся искорки мазков. Все детали несут определённый смысл: нож на полу — орудие мученичества Марата; зажатое в руке окровавленное письмо Корде — её притворная просьба о помощи; лежащая рядом с чернильницей ассигнация — видимо, последние деньги, которые Марат собирался отдать просительнице. Это «документальное» воспроизведение его милосердия, которым коварно воспользова лась убийца, не соответствует историческим фактам: на самом деле Корде проникла к нему под предлогом доноса. Картина «Смерть Марата» — политический миф, созданный Давидом, но миф красивый и возвышенный, в котором реальность сплетается с вымыслом.

Жак Луи Давид. Смерть Марата. 1793 г. Музей современного искусства, Брюссель.

В сентябре 1792 г. Давид был избран депутатом в Конвент, высший законодательный и исполнительный орган Первой республики, а после переворота 31 мая — 2 июня 1793 г., когда к власти пришли якобинцы, фактически стал проводником правительственной политики в области искусства. Давид руководил также организацией национальных празднеств; в его задачи входило и прославление погибших революционеров, официально объявленных «мучениками свободы».

После нового переворота в июле 1794 г. Давид, как видный якобинец, был арестован и предстал перед следствием. Однако он сумел доказать свою непричастность к массовым казням 1793–

1794 гг. и был освобождён в августе 1795 г.

Жак Луи Давид. Сабинянки, останавливающие битву между римлянами и сабинянами. 1795–1799 гг. Лувр, Париж.

В 1795–1799 гг. Давид вместе с учениками работал над картиной «Сабинянки, останавливающие битву между римлянами и сабинянами». По его словам, он хотел «изобразить античные нравы с такой точностью, чтобы греки и римляне, доведись им увидеть мою работу, не сочли бы меня чуждым своим обычаям». Тем не менее художник вновь избрал сюжет, созвучный современности: сказание о женщинах, прекративших войну между римлянами (их мужьями) и сабинянами[75] (их отцами и братьями), звучало в тогдашней Франции как призыв к гражданскому миру. Однако огромная, перегруженная фигурами картина вызвала у зрителей лишь насмешки.

В 1799 г. в результате очередного государственного переворота к власти пришёл Наполеон Бонапарт. Давид, как и многие бывшие революционеры, радостно приветствовал это событие. В картине «Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар» (1800 г.) художник изобразил своего нового героя возвращающимся из победоносного похода в Италию. Неподвижная, как монумент, фигура полководца на вздыбленном коне возвышается на фоне безжизненных линий горных хребтов: кажется, что весь мир замер, послушный властному жесту

победителя. Камни под ногами коня — своеобразный пьедестал: на них выбиты имена трёх великих завоевателей, прошедших этой дорогой, — Ганнибала[76], Карла Великого[77] и самого Наполеона. Провозглашённый в 1804 г. императором Наполеон назначил Давида «первым живописцем». Он безошибочно выбрал талантливейшего мастера своего времени и одного из лучших в истории художников-пропагандистов. В грандиозной картине «Коронование Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 г.» (1807 г.) Давид создал очередной миф — блеск алтаря и великолепие одежд придворных действуют на зрителя не хуже, чем убогая мебель и старые простыни Марата.

Жак Луи Давид. Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. 1800 г. Национальный музей, Версаль.

Жак Луи Давид. Портрет мадам Рекамье. 1800 г. Лувр, Париж.

В своих портретах мастер находил для каждой модели особые выразительные средства. Этот портрет благодаря плавности линий, законченности форм, величию образа отличается классическим совершенством.

Жак Луи Давид. Портрет Наполеона. 1812 г. Национальная галерея, Вашингтон.

В 1812 г. Давид писал императора в последний раз. Портрет Наполеона в рабочем кабинете замечателен неожиданной трактовкой образа. Император предстает здесь как рачительный и заботливый хозяин Европы: он проработал всю ночь — свеча над его бумагами догорает, а часы уже напоминают о следующем пункте расписания — пора ехать на военный смотр. Прежде чем пристегнуть шпагу, Наполеон бросает на зрителя значительный взгляд — жизнь вашего императора нелегка…

Антуан Гро (1771–1835)

Жан Антуан Гро, сын парижского миниатюриста, с четырнадцати лет занимался в мастерской Жака Луи Давида, не разделяя, однако, революционных убеждений своего учителя. В 1793 г. он уехал в Италию и поселился в Генуе. Здесь Гро прожил три года и снискал славу замечательного портретиста. 1796–1801 гг. мастер провёл в свите жены Наполеона Жозефины в Милане; там он стал членом комиссии, которая отбирала художественные ценности для вывоза во Францию, затем был назначен офицером штаба наполеоновской армии.

В 1801 г. художник вернулся в Париж и выставил в Салоне картину «Наполеон на Аркольском мосту» (1797 г.). Гро запечатлел одну из первых побед Наполеона: в ноябре 1796 г., во время жестоких боёв за мост близ итальянского городка Арколе, молодой генерал лично возглавил атаку и французы овладели переправой. На фоне сумрачного неба предстаёт стройная, твёрдо очерченная фигура полководца, уверенно шагающего навстречу вражескому огню. Эта работа принесла художнику успех. Давид почтил ученика, сказав ему: «Вы оживили мои статуи».

Гро с самого начала отказался от классических сюжетов — его больше привлекала современная история. Работая над серией картин, посвящённых египетско-сирийской экспедиции наполеоновской армии (1798–1799 гг.), он, в сущности, открыл Восток для европейской живописи XIX столетия. В 1799 г. французские войска в Сирии сильно пострадали от чумы; говорили, что больные солдаты были отравлены по приказу Наполеона. Желая опровергнуть эти обвинения, он заказал Гро картину «Бонапарт, посещающий зачумлённых в Яффе» (1804 г.).

Другим вкладом Гро в «наполеоновскую легенду» явилась картина «Наполеон на поле битвы при Эйлау» (1808 г.). Здесь император, разбивший соединённую русско-прусскую армию, предстаёт как милосердный победитель, велящий оказать помощь раненым врагам. В этой сцене немало фальши, но трагизм войны передан без прикрас: небо черно от дыма; на первом плане громоздятся замёрзшие трупы, среди которых шевелятся раненые; в глубине картины на снежной равнине проступают грязно-жёлтые пятна: тоже груды тел, припорошенные снегом…

После падения Наполеона Давид, изгнанный из

Франции, оставил Гро своих учеников. Возглавив мастерскую учителя, Гро подчинил своё творчество его взглядам и стал насаждать классицизм. Он отрёкся от всего, чему служил в искусстве, когда в 1825 г. закончил роспись купола Пантеона в Париже, заменив изображение Наполеона фигурой Людовика XVIII. Король пожаловал Гро баронский титул за эту работу, но художник прекрасно видел её слабости. Вскоре шестидесятичетырёхлетний Гро покончил с собой.

Антуан Гро. Наполеон на Аркольском мосту. Этюд. 1797 г. Лувр, Париж.

Антуан Гро. Бонапарт, посещающий зачумлённых в Яффе. 1804 г. Лувр, Париж.

Антуан Гро. Наполеон на поле битвы при Эйлау. 1808 г. Лувр, Париж.

После поражения Наполеона Давид, который в своё время проголосовал в Конвенте за смертный приговор Людовику XVI, был вынужден покинуть Францию. Художник уехал в Брюссель (принадлежавший тогда Нидерландскому королевству), где жил до самой смерти. Он продолжал работать: прилежно, но уже без подъёма писал портреты таких же, как он, изгнанников и произведения на античные сюжеты.

Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867)

Жан Огюст Доминик Энгр был приверженцем классических идеалов — и при этом художником глубоко самобытным, чуждым всякой фальши, скуки и рутины.

Энгр родился в городке Монтобан на юге Франции. Его отец был скульптором-декоратором и живописцем. В 1796 г. Энгр перебрался в Париж, поступил в мастерскую Жака Луи Давида, но около 1800 г. навсегда рассорился со своим учителем. В 1802 г. Энгр был награждён Римской премией и получил право поехать в Италию за счёт французского правительства, однако поездку отложили на неопределённый срок из-за скудности бюджета. Художник остался в Париже, зарабатывая на жизнь портретами. Энгр всегда брался за них неохотно, считая портрет слишком мелкой для себя задачей, хотя именно в этом жанре он достиг наивысшего мастерства.

В 1806 г. Энгр наконец смог отправиться в Италию. Когда истёк четырёхлетний срок стажировки, он остался за границей на свой страх и риск. Молодой живописец с головой погрузился в изучение художественного наследия античности и эпохи Возрождения. Энгр пытался передать в живописи декоративные возможности различных видов старого искусства: выразительность силуэтов древнегреческой вазописи — в полотнах «Эдип и Сфинкс» (1808 г.) и «Юпитер и Фетида» (1811 г.); пластику скульптурного рельефа — в работах «Сон Оссиана» (1813 г.), «Вергилий, читающий „Энеиду“ семье императора Августа» (1819 г.); насыщенные краски готической миниатюры — в картине «Паоло и Франческа» (1819 г.).

В 1824 г. Энгр вернулся во Францию. В монументальном полотне, заказанном министром внутренних дел Франции — «Обет Людовика XIII, просящего покровительства Богоматери для Французского королевства» (1824 г.), он подражал живописному стилю кумира тогдашней публики, итальянского мастера эпохи Возрождения Рафаэля. Картина, выставленная в парижском Салоне 1824 г. вместе с «Хиосской резнёй» Эжена Делакруа, принесла Энгру первый крупный успех. Отныне французские

живописцы — противники романтизма — видели в нём своего вождя.

Тогда же Энгру было заказано живописное произведение для собора французского города Отен, Художнику надлежало изобразить покровителя города Святого Симфориона. Этого знатного жителя римской колонии, положившей начало Отену, в конце II в. казнили за то, что он исповедовал христианство. Над картиной «Мучение Святого Симфориона» (1834 г.) Энгр проработал десять лет, сделав более ста эскизов. Возможно, Энгр поставил перед собой слишком сложную задачу: хотел изобразить большую массу людей, притом в движении. Толпа, ведущая святого на казнь за городские ворота, кажется хаотическим нагромождением фигур. Однако на этом фоне выделяется мать Святого Симфориона, которая провожает мученика на подвиг, стоя на крепостной стене. Выставляя картину в Салоне, Энгр рассчитывал на успех, однако публика отнеслась к его работе равнодушно.

Жан Огюст Доминик Энгр. Эдип и Сфинкс. 1808 г. Лувр,

Париж.

Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет мадам Ривьер. 1805 г. Лувр, Париж.

В 1805 г. Энгр написал портреты преуспевающего чиновника Филибера Ривьера, его жены и пятнадцатилетней дочери. Каждый из членов семейства Ривьер изображён за любимым занятием: отец просматривает гравюры, мать полулежит на мягкой кушетке, дочь гуляет по берегу реки. Естественность ситуации помогла художнику полнее раскрыть характеры, этой же цели подчинены все выразительные

средства, начиная с формата картин. Прямоугольное обрамление подчёркивает светскую важность и чопорность господина Ривьера, овал — ленивую грацию госпожи Ривьер, а полукруглое завершение рамы, как у картин эпохи Возрождения, — романтическую задумчивость их дочери. Основа художественного языка Энгра — чёткий, но пластичный и как бы одушевлённый контур. На первый взгляд его палитра — простое сочетание ярких несмешанных красок; только приглядевшись, зритель открывает удивительное богатство тонов в этих красных, серых, белых пятнах.

Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет Филибера Ривьера. 1805 г. Лувр, Париж.

Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет мадемуазель Ривьер. 1805 г. Лувр, Париж.

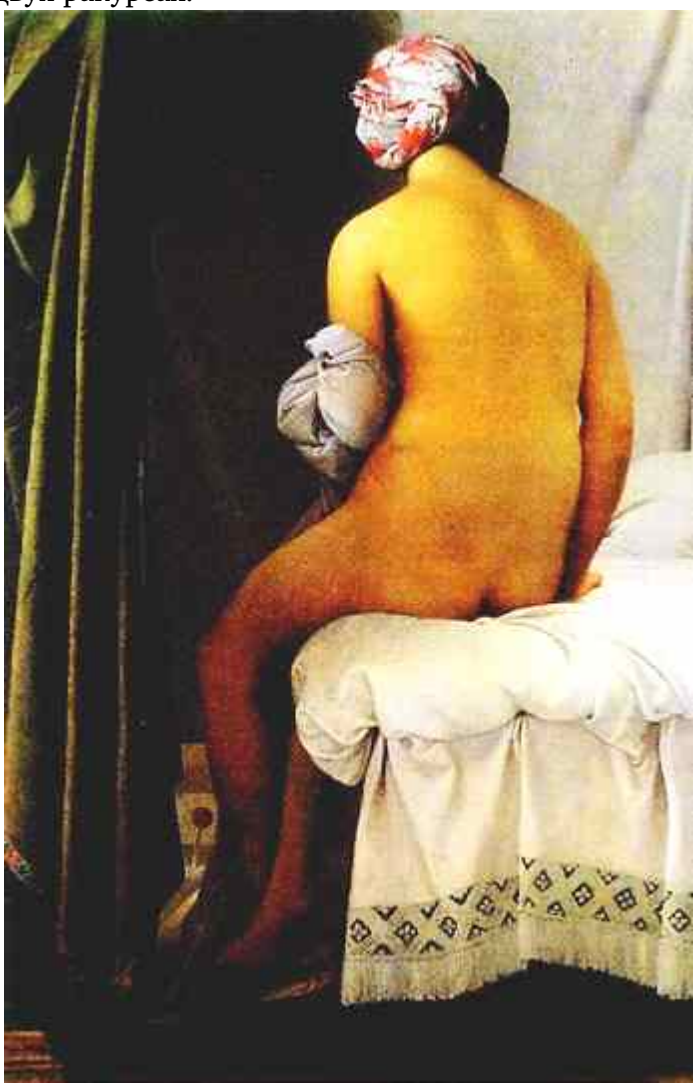
Разочарованный Энгр поспешил покинуть Париж; в 1834 г. он был назначен директором Французской академии в Риме и в течение шести лет возглавлял этот центр заграничной стажировки молодых французских художников.

В картине «Одалиска[78] и рабыня» (1839 г.) Энгр явно соревновался с Делакруа: выбрал композицию, близкую к «Алжирским женщинам в своих покоях», и решил её по-своему. Пёстрый, многокрасочный колорит полотна возник вследствие увлечения художника восточной миниатюрой.

В 1841 г. живописец вернулся в Париж. Теперь он избегал участия в выставках, но много работал для частных лиц. К нему постоянно обращался с заказами сын короля Луи Филиппа Фердинанд Филипп, герцог Орлеанский. Герцог был личностью бесцветной — так считало большинство современников, но не

Энгр, написавший в 1842 г. его портрет. Нельзя сказать, что художник приукрасил внешность герцога, он просто ловко подобрал освещение, фон, позу, костюм, чтобы благородная осанка и обаяние заказчика не остались незамеченными.

«Портрет Луизы д'Оссонвиль» (1842–1845 гг.) подчёркнуто скромен — эта красивая и образованная дама не нуждалась в идеализации. И всё же, когда полотно было готово, кто-то сказал заказчице: «Должно быть, господин Энгр был в вас влюблён, если так вас написал». В характерном жесте графини д'Оссонвиль, который художник заимствовал из древнеримских росписей, слились воедино смирение и загадка. Художник нашёл для этого портрета неожиданный фон — зеркало. Оно придаёт картине завораживающую глубину и позволяет видеть фигуру героини сразу в двух ракурсах.



Жан Огюст Доминик Энгр. Большая купальщица. 1808 г. Лувр, Париж.

На этом холсте Энгр одним из первых среди европейских живописцев представил наготу героини просто как мотив бытового жанра. Композиция решена очень целомудренно: золотисто-розовое тело на фоне холодноватой белизны простынь неподвижно, его оживляют нежные, виртуозные переходы светотени.

Жан Огюст Доминик Энгр. Одалиска и рабыня. 1839 г. Художественная галерея Уолтерс, Балтимор.

Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет Луизы д'Оссонвиль. 1842–1845 гг. Лувр, Париж.

Жан Огюст Доминик Энгр. Источник. 1856 г. Музей Орсе, Париж.

В 1856 г. Энгр закончил картину «Источник», задуманную им ещё в 20-е гг. в Италии. В грациозном цветущем девичьем теле воплощены чистота и щедрость мира природы. Энгровский «Источник» свидетельствует о том, что и в шестидесятилетнем возрасте его автор сохранил свежие чувства, верный глаз и твёрдую руку; по словам голландского художника Винсента Ван Гога, «эта вещь всегда была, есть и будет чем-то поистине новым».

Творческая биография Энгра занимает всю первую половину XIX в.: он учился у Жака Луи Давида и пережил Эжена Делакруа. Мастер неприязненно относился к романтикам, взбунтовавшимся против академических традиций; поборники неоклассицизма считали его вождём. Однако в своих произведениях Энгр

воплотил собственное, глубоко личное представление о красоте. Этим он оказался внутренне близок мастерам второй половины XIX–XX столетий.

Теодор Жерико (1791–1824)

Впервые о Жане Луи Андре Теодоре Жерико заговорили в 1812 г., когда двадцатилетний ученик художественной мастерской отважился выставить в Салоне картину «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» («Портрет лейтенанта Р. Дьедонне», 1812 г.). Лихой всадник на полотне не позирует, а сражается: стремительная диагональ композиции уносит его вглубь картины, в сизо-багровое пекло боя; даже зрители чувствуют себя солдатами, которых ведёт за собой Дьедонне.

Теодор Жерико. Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку (Портрет лейтенанта Р. Дьедонне). 1812 г. Лувр, Париж.

Успех первой картины Жерико был омрачён известием о разгроме армии Наполеона Бонапарта в России. Чувства французов, познавших горечь поражения, отразила новая картина молодого художника — «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814 г.). Французский историк Жюль Мишле писал, что Теодор Жерико создал «как бы эпитафию солдату 1814 года».

В 1816–1817 гг. Жерико жил в Италии. Знакомство с произведениями мастеров эпохи Возрождения сочеталось с впечатлениями от повседневной жизни. Художника особенно увлекли скачки неосёдланных лошадей, которые он увидел в дни февральского карнавала в Риме. В живописной серии «Бег свободных лошадей» (1817 г.) кисти Жерико доступна и выразительная точность репортажа, и сдержанная героика в неоклассическом духе. В этих произведениях окончательно сформировался его индивидуальный стиль: мощные, грубоватые формы переданы большими подвижными пятнами света.

Вернувшись в Париж, художник задумал картину в память о событии, взволновавшем всю Францию. В июле 1816 г. близ островов Зелёного Мыса (у побережья Западной Африки) корабль «Медуза» под командованием неопытного капитана, получившего должность по протекции, сел на мель. Тогда капитан и его приближённые уплыли в шлюпках, бросив на произвол судьбы плот со ста пятьюдесятью матросами и пассажирами, из которых выжило только пятнадцать человек. Двенадцать дней спустя их спасло судно «Аргус». В картине «Плот „Медузы“» (1818–1819 гг.) Жерико добивался максимального правдоподобия. Два года он разыскивал людей, переживших трагедию в океане, делал зарисовки в больницах и моргах, писал этюды моря в Гавре, портовом городе на северном побережье Франции. Плот на его картине приподнят волной, зритель сразу видит всех ютящихся на нём людей. На первом плане — фигуры умерших и обезумевших; они написаны в натуральную величину. Взгляды тех, кто ещё не отчаялся, обращены на дальний край плота, где африканец, стоя на шатком бочонке, машет красным платком команде «Аргуса». Но корабль далеко, у самого горизонта, там ещё не заметили терпящих бедствие, а ветер относит их плот в противоположную сторону. То отчаяние, то надежда по прихоти переменчивой судьбы наполняют души пассажиров плота «Медузы».

Теодор Жерико. Раненый кирасир, покидающий поле боя 1814 г. Лувр, Париж.

Теодор Жерико. Плот «Медузы». Фрагмент. 1818–1819 гг. Лувр, Париж.

Теодор Жерико. Бег свободных лошадей 1817 г. Лувр, Париж.

Теодор Жерико. Скачки в Эпсоме. 1821 г. Лувр, Париж.

В 1820–1821 гг. Жерико побывал в Англии, где познакомился с пейзажами Джона Констебла.

Под влиянием работ английского мастера он написал «Скачки в Эпсоме» (1821 г.). Картина пронизана движением: кони несутся, едва касаясь земли, их фигуры слились в одну стремительную линию; подвижны низкие облака, подвижны их тени, скользящие по влажному полю. Все контуры в пейзаже размыты, краски смазаны. Жерико, бывалый наездник, показал мир таким, каким его видит жокей на мчащемся галопом коне.

В 1822 г. художника постигло несчастье: он упал с лошади, получив тяжёлую травму позвоночника. Через два года, на тридцать третьем году жизни, он умер. Автор некролога в одной из парижских газет назвал Теодора Жерико «юным романтиком» — так впервые был замечен романтизм во французской живописи.

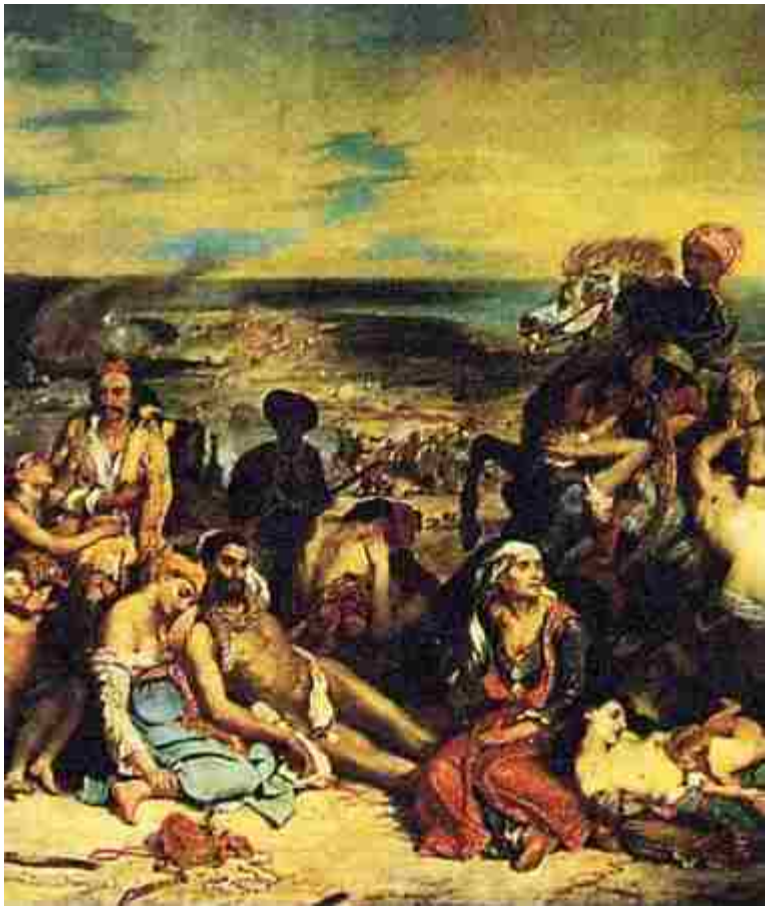
Эжен Делакруа (1798–1863)

20-е гг. XIX в. были для Франции временем становления романтического искусства. Молодые художники объявили своим учителям настоящую войну. Историки назвали их выступление «романтической битвой», а её героем стал живописец Эжен Фердинанд Виктор Делакруа.

Эжен Делакруа родился в городке Шарантон-Сен-Морис под Парижем. Будущий художник рано осиротел. В 1815 г. он поступил учеником в мастерскую Пьера Нарсиса Герена (1774–1833), у которого незадолго до этого учился Теодор Жерико.

В те времена одной из самых читаемых книг была «Божественная комедия» итальянского поэта эпохи Возрождения Данте Алигьери, в которой автор рассказывает о своём воображаемом путешествии по загробному миру. Проводником Данте служит древнеримский поэт Вергилий. В первой картине Делакруа «Данте и Вергилий» («Ладья Данте») (1822 г.) люди играют подчинённую роль: Данте не герой, а свидетель; он полон ужаса, однако пытается сохранить достоинство. Он не даёт гневу или отчаянию овладеть собой, в отличие от пленников Ада — грешников, барахтающихся в волнах загробной реки Стикс.

Эжен Делакруа. Данте и Вергилий (Ладья Данте). 1822 г. Лувр, Париж.



Эжен Делакруа. Хиосская резня. 1824 г. Лувр, Париж.

Современники Делакруа напряжённо следили за ходом освободительной революции в Греции 1821–1829 гг. (с XV в. Греция находилась под властью Турции). Делакруа выбрал, пожалуй, самую трагическую страницу греческой эпопеи. В сентябре 1821 г. турецкие каратели уничтожили мирное население Хиоса, греческого острова в Эгейском море, близ берегов Малой Азии. Более сорока тысяч греков было убито и около двадцати тысяч обращено в рабство. Откликом художника на эти события стала картина «Хиосская резня» (1824 г.).

На первом плане картины фигуры обречённых хиосцев в пёстрых лохмотьях; фоном им служат тёмные силуэты вооружённых турок. Большинство пленников безучастны к своей судьбе, лишь дети тщетно умоляют родителей защитить их. Далее — панорама залитой солнцем долины; здесь среди ослепительно белых домиков происходит избиение греков (то же ждёт и

персонажей первого плана). Затем возникает новая тёмная полоса — море, сменяясь светлой — небом. По силе воздействия на зрителя «Хиосская резня» могла сравниться только с «Плотом „Медузы“». Но образный язык Делакруа иной, чем у Жерико: это не сухой и точный стиль репортёра, а возвышенная речь автора классической трагедии. Турецкий всадник, который тащит за собой девушку-гречанку, выглядит своеобразным символом порабощения. Не менее символичны и другие фигуры: мёртвая мать, к груди которой тянется младенец; обнажённый раненый грек — его кровь уходит в сухую землю, а рядом валяются сломанный кинжал и опустошённая грабителями сумка.

Эжен Делакруа. Смерть Сарданапала. 1827 г. Лувр, Париж.

Здесь Делакруа обращается к древней истории. Ассирийский царь Сарданапал (легендарное имя царя Ашшурбанипала; 669 — около 633 гг. до н. э.), дворец которого окружили врага, приказал слугам сжечь его самого и всё, чем он владел, — женщин, лошадей, драгоценности. Мрачный деспот тяжело опустился на ложе, а вокруг него кружится жуткий хоровод из человеческих и конских тел, золота и пурпура, стали и крови. Бешеный ритм кисти Делакруа заставляет

вспомнить насмешки критиков: «Этот человек пишет пьяной метлой». Позы бьющихся в конвульсиях рабынь и яркие алые пятна выглядят как предвестие языков пламени, в котором погибнет Сарданапал.

Уже закончив «Хиосскую резню», Делакруа увидел в Салоне несколько полотен английского пейзажиста Джона Констебла и переписал свою картину, полностью изменив её колорит. Видимо, только тогда ему удалось добиться в пейзаже этой волшебной лёгкости переходов от коричневого тона к ярко-жёлтому и от иссиня-чёрного к серебристо-серому. Мастерски передан спокойный, щедро окрашенный солнцем воздух южного полдня — он даёт жизнь неподвижным фигурам.

Искусственное восстановление власти Бурбонов (эпоха Реставрации) не могло не тормозить развития общества. Все жертвы и победы Великой Французской революции и империи оказались напрасными. В июле 1830 г. парижане вновь восстали и овладели столицей. Режим Реставрации рухнул. Во Франции была установлена так называемая Июльская монархия. К власти пришёл король Луи Филипп (1830–1848 гг.).

Делакруа опять почувствовал интерес к современности и создал в 1830 г. картину «Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 года)». Простому эпизоду уличных боёв художник придал вневременное, эпическое звучание. Повстанцы поднимаются на отбитую у королевских войск баррикаду, а возглавляет их сама Свобода. Критики увидели в ней «помесь торговки с древнегреческой богиней». В самом деле, художник придал своей героине и величавую осанку «Афродиты Милосской» (античной статуи, которая находится в коллекции Лувра), и те черты, которыми наделил Свободу поэт Огюст Барбье, певец революции 1830 г.: «Это сильная женщина с могучей грудью, с хриплым голосом, с огнём в глазах, быстрая, с широким шагом». Свобода поднимает трёхцветное знамя Французской республики; следом движется вооружённая толпа: мастеровые, военные, буржуа, взрослые, дети… Сейчас все они солдаты Свободы.

Эжен Делакруа. Свобода, ведущая народ (28 шюля 1830 г.). 1830 г. Лувр, Париж.

Эжен Делакруа. Алжирские женщины в своих покоях. 1833 г. Лувр, Париж.

В 1832 г. Делакруа сопровождал дипломатическую миссию в Алжир и Марокко. Сразу по возвращении в Париж художник принялся за картину «Алжирские женщины в своих покоях» (1833 г.). Делакруа не пытался поразить зрителя броской экзотикой. Под его кистью запретная для посторонних женская половина арабского дома с красочными коврами и дверями красного дерева выглядит уютно и приветливо. Фигуры женщин удивительно пластичны. Мягко очерчены золотисто-смуглые лица, плавно изогнуты руки, пёстрые наряды ярко выделяются на фоне бархатистых теней.

Под солнцем Африки Делакруа открыл художественные приёмы, которые оценили по достоинству только импрессионисты: основой его живописи служат красочные пятна, составляющие гармоничное единство; каждое пятно помимо своего цвета включает оттенки соседних. Краски были смыслом живописи Делакруа, говорившего: «Когда цвет точен, линия рождается сама собой».

Эжен Делакруа. Битва при Нанси. 1828–1834 гг. Лувр, Париж.

С конца 20-х гг. XIX в. живописец создал ряд батальных[79] полотен, посвященных средневековой французской истории. В «Битве при Нанси[80]» (1828–1834 гг.) войска — серые сплочённые массы с разноцветными пятнами лиц и знамён — неуклюже движутся по снежной равнине под мутно-жёлтым закатным небом. Сцена гибели Карла Смелого помещена на первом плане, но выглядит как заурядный эпизод боя, Эжен Делакруа — самый независимый живописец во Франции первой половины XIX в. Его находки в области колорита наметили путь развития французской живописи вплоть до конца столетия.

Живопись Германии

Германия в начале XIX в. переживала общественно-политический подъём, Сопротивление завоеваниям Наполеона и освободительная война 1813 г. сделали немецкий патриотизм всеобщим, а подданные трёхсот немецких карликовых государств осознали себя единым народом.

В раздробленной стране почти каждый город был столицей или университетским центром. Немецкие государи нередко стремились восполнить свою политическую слабость покровительством наукам и искусству.

Самым увлечённым и щедрым из этих меценатов на троне

оказался баварский король Людвиг I.

В те годы в Германии сильным было увлечение Средневековьем, возрос интерес к национальной истории и культуре. В Нюрнберге периодически проходили празднества памяти немецкого мастера эпохи Возрождения Альбрехта Дюрера. Братья Буассере — Сульпиций (1783–1854) и Мельхиор (1783–1859) — собирали памятники старинного искусства. Их галерея в Штутгарте насчитывала свыше двухсот произведений XIV–XVI вв., большинство из которых в 1826 г. влилось в коллекцию мюнхенской Пинакотеки (ныне этот музей называется Старой пинакотекой, в отличие от Новой, где хранятся произведения живописи XIX–XX вв.).

Германия сыграла исключительную роль в истории романтизма — направления в европейской культуре конца XVIII — первой половины XIX в. Именно немецкие писатели и критики были его первыми теоретиками. Книга Вильгельма Генриха Вакенродера (1773–1798) «Сердечные излияния монаха — любителя искусств» (1797 г.) стала манифестом романтизма в изобразительном искусстве: она провозгласила решительный отказ от любых «правил красоты» и объявила основой творчества искреннее чувство. Сам термин «романтизм» был введён Фридрихом Шлегелем (1772–1829), немецким критиком, философом и писателем.

Филипп Отто Рунге (1777–1810)

Филиппа Отто Рунге можно назвать одним из самых ярких представителей романтизма в немецкой живописи первой половины XIX столетия.

Художник родился в Вольгасте (городе на территории современной Польши) в семье судовладельца. В восемнадцать лет он приехал в Гамбург обучаться торговому делу, но почувствовал склонность к живописи и стал брать частные уроки рисования. В 1799–1801 гг. Рунге учился в Академии художеств в Копенгагене, затем перебрался в Дрезден, где поступил в местную Академию художеств и познакомился с поэтом и мыслителем Иоганном Вольфгангом Гёте. Вернувшись в 1803 г. в Гамбург, он занимался живописью и одновременно служил в торговой фирме своего старшего брата Даниэля.

Большую часть творческого наследия Рунге составляют портреты. Тщательная проработка деталей, жёсткость линий и безыскусная чистота красок некоторых его работ напоминают творения живописцев-самоучек. Именно таковы портреты детей семейства Хюльзенбек (1805 г.) и родителей художника с внуками

(1806 г.).

Картина «Мы втроём» (1805 г., в 1931 г. погибла при пожаре) изображала художника вместе с невестой и братом Даниэлем. Каждый из них погружён в свои мысли, однако это не разобщает молодых людей: они не нуждаются в словах, чтобы понять переживания друг друга. Это настроение «молчаливого братства» усиливает лесной пейзаж, написанный в ясной, суховатой манере; герои картины так же неразлучны, как деревья одного леса.

Филипп Отто Рунге. Портрет детей Хюльзенбек. 1805 г. Картинная галерея, Гамбург.

Ещё в 1802 г. Рунге задумал живописный цикл, изображающий времена суток. Утро, день, вечер и ночь, сменяющие друг друга, были для романтиков символом и человеческой жизни, и земной истории; они воплощали вечный закон, по которому всё в мире рождается, растёт, стареет и уходит в небытие — чтобы возродиться вновь. Рунге глубоко чувствовал это вселенское единство, как и внутреннее родство разных видов искусства: он предполагал выставить «Времена

суток» в специально спроектированном здании, сопроводив их музыкой и стихотворным текстом.

Рунге не хватило жизни, чтобы воплотить свой замысел: из четырёх картин закончена только одна, «Утро» (1808 г.). Она наивна и светла, как сказка. Младенец, лежащий на жёлто-зелёном лугу, символизирует новорождённый день; женская фигура на фоне золотого неба и сиреневых далей — древнеримская богиня утренней зари Аврора. По свежести красок и лёгкости тоновых переходов эта картина намного превосходит прежние произведения художника.

«Иногда, — писал Рунге, — цвет волнует своей бледностью, а подчас привлекает своей глубиной. Когда зелень луга, насыщенность цвета росистой травы, нежная листва молодого букового леса или прозрачная зелёная волна привлекают тебя больше? Тогда, когда они в сверкающих лучах солнца или в покое тени?» В многообразии красок, в сложных соотношениях цвета, света и тени художник видел ключ к тайнам Вселенной, откровение Мирового Духа — так некоторые романтики называли Бога, который представлялся им растворённым в природе. «Мы не в состоянии выразить, как трогает нас каждый цвет, — отмечал друг Рунге, немецкий писатель-романтик Людвиг Тик, — ибо краски говорят с нами на более нежном наречии. Это — Мировой Дух, и он радуется, что может дать понятие о себе тысячами способов, одновременно скрываясь от нас… Но тайная магическая радость охватывает нас, мы познаём себя и вспоминаем о некоем древнем, неизмеримо блаженном духовном союзе».

Филипп Отто Рунге. Портрет родителей художника с внуками. 1806 г. Картинная галерея, Гамбург.

«Шар цветов» Филиппа Отто Рунге

В 1810 г., в год смерти Рунге, вышла его книга «Шар цветов, или Конструкция соотношения всех смешанных цветов и их родственных связей, с приложением опыта выведения гармонии соотношения красок», получившая высокую оценку Гёте. Схема цветовой гармонии живописца походила на глобус, в котором роль «полюсов» играли белый и чёрный цвета, а «экватор» был составлен из двенадцати чистых красок — жёлтой,

красной, синей и т. д. — и их производных. Светлые и тёмные оттенки каждого цвета стали «меридианами», проходившими от чёрного «полюса» к белому через цветной «экватор». Художник представил свою модель и в разрезе: все разнообразные цвета её поверхности постепенно меркнут в недрах шара и сливаются в серую точку — центр сферы, начало и конец всех красок. Рунге не просто искал оптимальное соотношение цветов для своей палитры, он воспроизвёл систему мироздания по учению очень чтимого им немецкого философа-мистика Якоба Бёме (1575–1624). Бог, которого Бёме называл Великим Ничто (подобно серому центру сферы Рунге), порождает всё многообразие духовного и материального мира.

Рунге умер от туберкулёза в возрасте тридцати трёх лет: всё его творчество приходится на последние семь лет жизни. В своих живописных мифах он воплотил многогранное единство Бога, мира и человека — основную мысль немецкой романтической философии.

Филипп Отто Рунге. Утро. 1808 г. Картинная галерея, Гамбург.

Каспар Давид Фридрих (1774–1840)

Наблюдательный и глубокий мастер-пейзажист, Каспар Давид Фридрих принципиально не подписывал своих работ и не датировал их: он считал себя лишь соавтором вечной Природы.

Фридрих родился в семье мыловара в Грейфсвальде на Балтийском побережье. Он начал брать уроки живописи в шестнадцать лет, в 1794–1798 гг. учился в Академии художеств в

Копенгагене. Позднее художник жил в Дрездене, где принимал участие в выставках и познакомился с Рунге. Ранними работами Фридриха были рисунки, два из которых отмечены в 1805 г. первой премией Кружка веймарских любителей искусства, которым руководил И. В. Гёте.

Первое живописное произведение художника — «Крест в горах» (1807–1808 гг.) — создано по заказу владельца замка Течен в Чехии и получило название «Теченский алтарь». Резной крест на вершине скалы — обычный мотив среднеевропейского пейзажа того времени. Однако в последних лучах солнца, которое уже опустилось за край гор, он кажется настоящим голгофским распятием. Полотно насыщено богословским смыслом, переданным через земные образы: солнце, скрытое от зрителя, воплощает Бога Отца, Христос на кресте освещает сумеречный мир Его отражённым светом, вечнозелёные ели — символ христианской надежды.

Картина вызвала оживлённые споры в обществе. Романтизм как направление в немецкой живописи, по сути дела, впервые стал известен широкой публике.

В 1810 г. Фридрих отправил на выставку Академии художеств в Берлине две новые работы — «Монаху моря» (1808–1809 гг.) и «Аббатство в дубовом лесу» (1809–1810 гг.). Возможно, они входили в живописный цикл «Четыре времени года», повествующий о жизни монаха-скитальца (излюбленный в те годы персонаж, романтический идеал человека). Эти картины имели успех, их приобрёл прусский король Фридрих Вильгельм III, а сам живописец был избран почётным членом Берлинской академии.

Первая картина завораживает зрителя необъятностью морской дали, Вся композиция состоит из разноцветных горизонтальных полос почти белый прибрежный песок с одинокой фигуркой монаха, чёрно-синее море, свинцово-серое, светлеющее в вышине небо. Основной мотив картины — линия горизонта: её скрывают тучи, однако соседство тяжёлых волн и подвижного неба выявляет эту линию, и она уводит взгляд зрителя в глубину. Противопоставление маленькой человеческой фигурки и лишённой ориентиров панорамы моря и неба создаёт образ бесконечного пространства.

Тема трагической затерянности человека в огромном мире развита художником во второй картине. В сумерках под сенью зимних дубов и разрушенной церкви силуэты монахов на сером снегу почти неотличимы от кладбищенских крестов. В верхней части картины ещё держится ясный серебристый свет заката, на фоне которого чётко вырисовываются ветви деревьев и переплёты окна готической руины.

Каспар Давид Фридрих. Крест в горах (Теченский алтарь). 1807–1808 гг. Картинная галерея, Дрезден.

Каспар Давид Фридрих. Монах у моря. 1808–1809 гг. Государственные музеи, Берлин.

Каспар Давид Фридрих. Аббатство в дубовом лесу. 1809–1810 гг. Государственные музеи, Берлин.

Фридрих писал: «Местность, окутанная туманом, кажется шире, возвышеннее, она обостряет фантазию, мы с нетерпением

чего-то ждём — словно видим перед собою девушку, которая с ног до головы укутана в шубы». В «Зимнем пейзаже с церковью» (около 1811 г.) три башни готического храма, как будто повисшие в синеватой мгле тумана, кажутся воздушным замком или призрачными тенями трёх елей, растущих на переднем плане. Величие Средневековья уходит в небытие, как бы говорил художник, чудеса остались только в мире природы. Ели тоже подобие храма: в их хвое спрятано распятие, перед которым горячо молится калека, отбросивший костыли.

В 1816 г. Фридрих был избран в Дрезденскую академию художеств. Вскоре он женился и совершил свадебное путешествие на родину, о котором напоминает великолепный цикл пейзажей Балтийского моря.

Перед картиной «На паруснике» (1818–1820 гг.) каждый невольно делается участником изображённой сцены: палуба срезана рамой так, чтобы зритель чувствовал себя плывущим на одном корабле с героями. Эффект присутствия усиливается лёгким креном мачты, который создаёт живое впечатление морской качки. Мужчина и женщина на носу парусника, наверное, молодые супруги Фридрих. Они смотрят вперёд, туда, где на границе моря и неба возникают шпили соборов и здания приближающегося порта.

Каспар Давид Фридрих. Исполиновы горы. 1835 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

В 1810 г. Фридрих совершил первую поездку в Чехию, в горы. С тех пор горные вершины, символизирующие высоты познания и духовной жизни, стали частым мотивом его пейзажей.

Каспар Давид Фридрих. Женщина у окна. Около 1822 г. Государственные музеи, Берлин.

Каспар Давид Фридрих Меловые скалы на острове Рюген. Около 1818 г. Собрание Оскара Рейнхарта, Винтертур.

Фигура созерцателя — частый мотив пейзажей Фридриха. Как правило, он обращён к зрителю спиной: художника интересуют не индивидуальные черты персонажей, а их общая увлечённость бескрайностью мира. Пространство картины «Женщина у окна» (около 1822 г.) — скучная клетка пустой комнаты, романтический порыв выражен здесь именно в фигуре напряжённо глядящей в окно героини. Безымянный мечтатель в живописи Фридриха — своеобразный двойник зрителя, которому художник предлагает мысленно занять его место.

Таковы и фигуры на первом плане картины «Меловые скалы на острове Рюген» (около 1818 г.). Трое персонажей восхищённо

замерли перед синей далью, открывшейся им в двойной раме из зелёно-жёлтой береговой растительности и причудливо изломанных линий меловых утёсов. Один из путников простёрся у края обрыва в позе молящегося — он заглядывает в пропасть. Глубину пространства подчёркивает резкий переход от тщательной и чёткой живописи первого плана к далёким волнам, переданным сочными разреженными мазками. Краски моря постепенно бледнеют, и оно сливается с небом. В этой космической бездне белеют два паруса — удаляющийся и приближающийся — в знак того, что стихия всё же укрощена человеком.

В 1824 г. Фридрих получил звание профессора пейзажного класса Дрезденской академии, но его так и не допустили к преподаванию. Творчество художника вышло из моды, однако он не намерен был угождать вкусам обывателей: это означало бы, говорил Фридрих, «погрешить против своей природы и предать своё время». В те годы он написал картину «Пашня близ Дрездена» (около 1824 г.). Его романтическая натура проявилась здесь в умении замечать красоту в обыденном мире. Склон холма заслоняет от зрителя эффектную панораму города. Художник сосредоточил своё внимание на куске вспаханной земли и нескольких яблонях. Мягкие, просветлённые краски, щедро передающие цвет развороченной плугом почвы, зелень первой травы, золото вечернего неба, создают ощущение весенней свежести.

С середины 20-х гг. XIX в. Каспар Давид Фридрих жил замкнуто и одиноко. Задолго до своей смерти этот художник был забыт зрителями. Его оценили по достоинству только в начале XX столетия.

Назарейцы

Новой чертой культурной жизни Европы в XIX в. стало появление групп художников, связанных общими взглядами на искусство. Едва ли не первым таким объединением был «Союз Святого Луки» *(нем.* Lukasbund), который основали в 1809 г. студенты Венской академии художеств Фридрих Иоганн Овербек (1789–1869) и Франц Пфорр (1788–1812). Они полностью разделяли мнение Фридриха Шлегеля о том, что современный художник «должен походить по характеру на средневекового мастера, быть простодушно сердечным, основательно точным и глубокомысленным, при этом невинным и несколько неловким». Смыслом их искусства было христианское благочестие, основным творческим методом — подражание немецким и итальянским

живописцам XV в.

Всё это сказалось уже в цикле картин 1809–1810 гг., посвящённых германскому королю Рудольфу I (1273–1291 гг.), основателю династии Габсбургов, и выполненных Пфорром для своего родного города Франкфурта-на-Майне. Молодые мастера сразу вступили в конфликт со сторонниками неоклассицизма, что привело к исключению Овербека из академии, а впоследствии породило насмешливое прозвище *назарейцы*[81], данное их союзу немецким художником Иоганном Христианом Рейнхартом (1761–1847).

В 1810 г. Пфорр и Овербек переехали в Рим. Позднее к ним присоединились немецкий живописец Петер фон Корнелиус (1783–1867), сын известного немецкого скульптора Вильгельм фон Шадов (1788–1862) и другие художники. Все они поселились в упразднённом наполеоновскими властями монастыре, образовав своего рода коммуну. Назарейцы вели совместное хозяйство и ежедневно собирались в монастырской трапезной для чтения Библии и «Сердечных излияний…» Вакенродера. Рисовали и занимались живописью они только у себя в кельях, так как думали, что художник должен не слепо копировать натуру, а изображать собственные чувства. Главными достоинствами художника назарейцы считали душевную чистоту и религиозность, искренне полагая, что «только Библия и сделала Рафаэля гением». В 1813 г. все члены союза — протестанты[82] перешли в католицизм. Многие художники в те времена изучали строение человеческого тела по трупам. Назарейцы из религиозных соображений отказались от этого и не работали с обнажённой женской натурой, однако постоянно обращались к памятникам раннехристианского, средневекового и ренессансного искусства.

Петер фон Корнелиус. Иосиф, узнаваемый братьями. 1816–1819 гг. Государственные музеи, Берлин.

Живопись Бидермейера

Бидермейер (нем. Biedermeier) — стиль в искусстве Германии и Австрии, который развивался в 10-40-х гг. XIX в. Название ему дали пародийные юмористические стихи Л. Эйхродта и А. Куссмауля, публиковавшиеся в 1855–1857 гг. в одном из мюнхенских журналов. Их вымышленный автор, учитель Готлиб Бидермейер — скромный обыватель: благодушный, сентиментальный, незадачливый, любитель спокойной жизни и уюта.

Для живописи бидермейера характерны небольшой формат полотен, тщательная и тонкая манера письма, как правило отсутствие действия в изображаемых сценах, пристрастие к мелким деталям. Бидермейер освоил художественный опыт романтизма с его поэтическим взглядом на мир, порой окрашенным иронией; но при этом сгладил крайности этого стиля,

«одомашнил» его в соответствии с бесконфликтной натурой обывателя. Мастера бидермейера пробовали силы в портрете, пейзаже и других жанрах, но ярчайшим выражением стиля стала бытовая живопись.

Характерной приметой поворота от романтизма к бидермейеру послужил «Автопортрет в мастерской» (1811 г.) художника из Дрездена Георга Фридриха Керстинга (1785–1847), одного из друзей Каспара Давида Фридриха. Герой автопортрета изображён спиной к зрителю: человек с миром своих переживаний уходит в тень, а зритель может без смущения изучать обстановку его жилья. Пальто на гвозде возле двери, склянки с красками вперемежку с книгами на секретере, курительная трубка на подоконнике рассказывают о жизни и характере хозяина этой комнаты больше, чем он сам. Портретисты бидермейера воспринимали человека не как самостоятельную личность, а в неразрывной связи с его семьёй, точнее с его домом.

В пейзажах бидермейера — в основном городских — жизнь суетливого Берлина или сонного старинного Мюнхена передана с документальной точностью. Даже изображённые на картинах прохожие — конкретные люди. Например, на полотне берлинского мастера Франца Крюгера (1797–1857) «Парад на Оперной площади» (1824–1829 гг.) в толпе зрителей представлены многие знаменитости — архитектор К. Ф. Шинкель, скрипач и композитор Н. Паганини и др.

Бидермейер унаследовал от романтизма интерес к отечественной истории и фольклору, в особенности к миру немецких сказок. Мюнхенский живописец Мориц фон Швинд (1804–1871) был создателем циклов картин и больших акварелей на сказочные темы. Художник из Дрездена Адриан Людвиг Рихтер (1803–1884) иллюстрировал знаменитые «Детские и семейные сказки» братьев Гримм и немецкие пословицы.

Центральная тема живописи бидермейера — повседневная жизнь «маленького человека». Галерею подобных персонажей, живых и трогательных, создал художник-самоучка из Мюнхена Карл Шпицвег (1808–1885). Таков «Бедный поэт» (1839 г.), творящий в убогой чердачной комнате, где зонтик закрывает дыру в крыше.

Мастер бидермейера относился к своим героям с теплотой, но не идеализировал их. Он мог посмеяться над ними, как Иоганн Эрдманн Хюммель (1769–1852),

автор картины «Увеселительный сад в Берлине» (1831 г.). Он подметил, как гуляющие студенты, военный и дамы с детьми отражаются в перевёрнутом виде в полированных стенках огромной гранитной вазы. Художник не просто безмятежно любовался миром, но находился в живом контакте с ним. Адриан Людвиг Рихтер сообщал в дружеском письме: «Я живу хотя и тесно, но уютно за городом и пишу тебе это письмо (воскресенье днём), сидя в тенистой беседке. Передо мной ряд цветущих розовых кустов; от времени до времени их колеблет ветер, и он же вдруг перевернул страницу моего письма — вот почему на нём большое чернильное пятно».

Бидермейер противостоял академической традиции, не связывая себя особым почтением к старым мастерам. Озорной насмешкой выглядит картина Иоганна Петера Хазенклевера (1810–1853) «Сцена в мастерской» (1836 г.), где молодые живописцы, оборванные и бесшабашные, весело толпятся на фоне большого холста, повёрнутого к зрителю тыльной стороной, о которую не раз вытирали кисть. Череп, фонарь, шпага и фолианты, разбросанные по комнате, здесь не символы суеты, как в живописи XVII в., а просто вещи, реквизит живописца. Бидермейер, ощутивший художественную ценность настоящего, а не прошлого, был «питательной средой», в которой зародился реализм середины XIX в.

Франц Крюгер. Парад на Оперной площади. 1824–1829 гг.

Государственные музеи, Берлин.

Мориц фон Швиндт. Танец фей в ольховой роще. 1844 г. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне.

Карл Шпицвег. Бедный поэт. 1839 г. Государственные музеи, Берлин.

Иоганн Эрдман Хюммель. Увеселительный сад в Берлине. 1831 г. Государственные музеи, Берлин.

Освобождение Германии от Наполеона в 1813 г. живо затронуло общину художников. Теперь они видели своё призвание в духовном просвещении немецкого народа и мечтали возродить монументальную живопись. Прусский консул в Риме Я. С. Бартольди предложил назарейцам расписать комнаты принадлежавшего ему дома, который стоял по соседству с их монастырём. В качестве сюжета они избрали ветхозаветную историю Иосифа, а в качестве техники — фреску, к которой профессиональные немецкие живописцы не обращались уже полвека. Стремясь к средневековому идеалу, когда личность растворялась в творческом коллективе, художники разделили роспись на участки. Однако индивидуальность авторов фресок дома Бартольди (1816–1819 гг.) не исчезла: мягкая, умиротворённая кисть Овербека («Продажа Иосифа в рабство») отличается от энергичной и выразительной манеры Корнелиуса («Иосиф[83], узнаваемый братьями»). В то же время оба живописца несамостоятельны и явно подражают мастерам эпохи Возрождения: Овербек — Фра Анджелико и Рафаэлю, а Корнелиус — Микеланджело.

Государственные музеи Берлина

Музейный комплекс в Берлине начал складываться в XVII в. на основе придворной кунсткамеры (от нем. Kunstkammer — «кабинет редкостей», «музей») правителей Бранденбурга (впоследствии королей Пруссии). При Фридрихе II (1740–1786 гг.) она стала значительным собранием, включившим в себя памятники Древнего Египта и Древнего Рима.

В 1830 г. в центре Берлина, на острове, образованном рекой Шпрее и её рукавом, был открыт Старый музей, возведённый по проекту архитектора Карла Фридриха Шинкеля (впоследствии этот остров назвали Музейным). В музее разместились Картинная галерея, Собрание скульптуры, вскоре пополнившееся произведениями итальянских мастеров XV в., Кабинет гравюры и Антиквариум (коллекция античной мелкой пластики и монет). В 1847 г. поблизости был построен Новый музей — для древностей Египта. В 1876 г.

открылась Национальная галерея, объединившая памятники немецкого искусства.

Благодаря стараниям Вильгельма фон Боде (1845–1929), крупнейшего немецкого искусствоведа, в 1890 г. возглавившего Картинную галерею, а с 1906 г. все берлинские музеи, коллекции пополнились произведениями мастеров эпохи Возрождения — Донателло, Сандро Боттичелли, Джорджоне, Альбрехта Дюрера и Ханса Хольбейна Младшего, — а также голландских живописцев XVII в. Франса Халса, Рембрандта и др. Эти приобретения с 1903 г, разместились в Музее императора Фридриха.

В 1895–1907 гг. в берлинском собрании были образованы Отдел раннехристианского и византийского искусства (его украсила мозаика церкви Сан-Микеле ин Аффричиско из итальянского города Равенны), Переднеазиатский музей, Музей ислама, Восточно-азиатский музей и Музей первобытного искусства.

В конце XIX — начале XX в. берлинское собрание пополнилось остатками античного Пергамского алтаря из Малой Азии, знаменитой каменной головой царицы Нефертити из Египта, воротами богини Иштар из Вавилона. С 1930 г. эти и другие прославленные памятники древности и Средневековья разместились в новом музее Пергамон. В его просторных, восемнадцатиметровой высоты залах также смонтированы античные рыночные ворота из малоазийского города Милета и украшенная богатой резьбой стена средневекового арабского замка Мшатта из Иордании (поступила в 1903 г. как подарок турецкого султана).

Нацисты во время своего правления (1933–1945 гг.) объявили «произведениями упадочного искусства» около четырёхсот экспонатов музеев, в частности Национальной галереи, а затем выбросили или уничтожили их.

Вторая мировая война нанесла огромный ущерб берлинскому собранию. В 1945 г. Новый музей был разрушен полностью; сильно пострадали здания Старого музея и Пергамона. Советские солдаты разобрали развалины на Музейном острове; большинство памятников было отправлено в СССР. Однако ещё до падения Берлина значительную часть картин, лучшие скульптуры (в том числе голова Нефертити), античные

золотые и серебряные изделия, собрание искусства Дальнего Востока немецкое командование спрятало в бункерах и соляных копях близ города. Впоследствии их обнаружили американские и британские военные.

После политического раздела Германии и её столицы в 1949 г. коллекции берлинских музеев тоже поделили между Восточным и Западным Берлином. В 1958 г. экспонаты, которые попали в Советский Союз, были переданы правительству ГДР.

В начале 60-х гг. в Восточном Берлине был вновь открыт Пергамон. В 1966 г. в отреставрированном Старом музее разместились Галерея современного искусства и Кабинет гравюры. Музей императора Фридриха в 1956 г. переименовали в Музей имени Боде. Здесь помимо произведений изобразительного искусства хранятся пятнадцать тысяч древнеегипетских папирусов и собрание монет, состоящее из полумиллиона экспонатов.

Почти одновременно многие памятники с Музейного острова были выставлены в Западном Берлине. Египетский музей и Музей античности разместились рядом с двориово-парковым комплексом Шарлоттенбург. Для собрания европейской живописи в 1968 г. в районе Далем было построено новое здание.

После объединения Германии в 1990 г. коллекции Государственных музеев Берлина были восстановлены. В здании Старого музея ныне действует Новая берлинская галерея, которая проводит выставки современных художников со всего мира.

Работа в доме Бартольди завершилась банкетом, после которого общество начало распадаться. Почётным гостем праздника был баварский кронпринц[84] — будущий король Людвиг I. Он пригласил к себе в Мюнхен Корнелиуса, где тот сделал карьеру придворного живописца. Его мюнхенские полотна высокопарны и неглубоки. Счастливым исключением в позднем творчестве Корнелиуса выглядит эскиз неосуществлённых росписей королевской усыпальницы в Берлине «Всадники Апокалипсиса[85]» (около 1843 г.). Это замечательная по драматизму и пластической мощи фантазия на тему гравюры Альбрехта Дюрера. Сходными были судьбы других назарейцев: в 20-х гг. XIX в. они разъехались по Германии и получили должности в различных художественных академиях. Лишь Овербек до самой смерти жил в Италии, создавая милые, но

беспомощные подражания Рафаэлю («Италия и Германия», 1820 г.; «Торжество религии в искусстве», 1840 г.).

Романтизм «Союза Святого Луки» можно назвать классицизмом наизнанку; это чувствовал Каспар Давид Фридрих, сравнивший его художников с ростовщиками, которые живут прибылью с чужой собственности. Назарейцы не пошли дальше прекрасной и благородной мечты о духовно богатом и общественно значимом искусстве.

Фридрих Иоганн Овербек. Италия и Германия. 1820 г. Новая пинакотека, Мюнхен.

Живопись Англии

В английской живописи академическая школа, основы которой были заложены в XVIII столетии первым президентом Королевской академии искусств Джошуа Рейнолдсом, сохраняла главенствующее положение в течение всей первой половины XIX в. Однако наиболее заметным явлением в те годы оказался пейзаж, который в академической среде воспринимался как второстепенный, незначительный жанр. С одной стороны,

стремление к реальному отображению мира, утверждение самоценности простых сельских ландшафтов, а с другой — природа как мир страстей и бурных переживаний — всё это нашло яркое выражение в творчестве английских художников. Искусство Англии вступило в эпоху романтизма.

Томас Лоуренс. Портрет леди Э. Х. Фицрой. Около 1815 г.

Сэр Томас Лоуренс (1769–1830) был последним выдающимся английским портретистом конца XVIII — первой половины XIX в. Он работал главным образом в жанре парадного портрета. Художник изображал представителей английского королевского дома, аристократов, писателей, актёров и собратьев-художников, виртуозно схватывая внешние черты своих героев и придавая им аристократический лоск, В 1820 г. он возглавил Королевскую академию искусств.

Уильям Блейк (1757–1827)

Поэт и художник Уильям Блейк стоит особняком в истории английского искусства. Он был гениальным самоучкой — великим фантазёром и философом. «Ты человек, Бог — не больше, чем ты, научись же поклоняться своей человечности», — писал поэт в одной из своих книг.

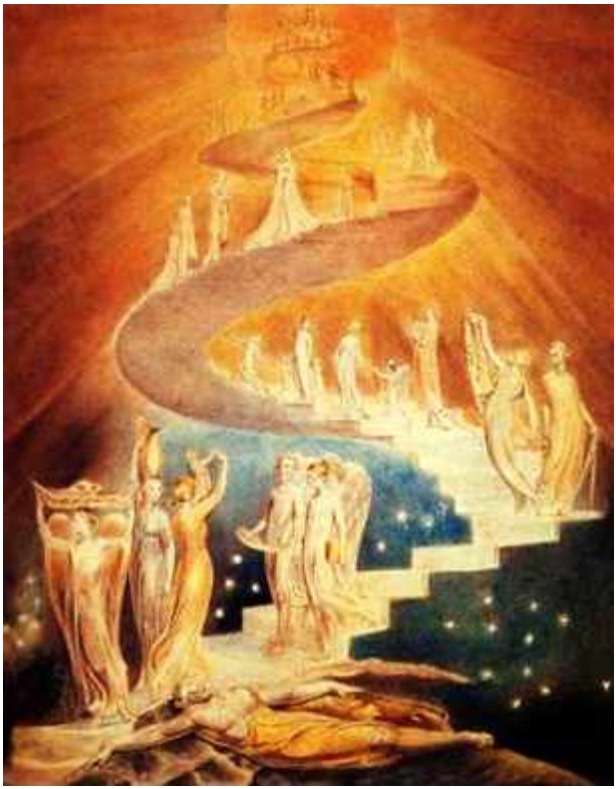
Блейк родился в Лондоне в семье бедного торговца галантерейными товарами. В раннем детстве он начал писать стихи, рисовать и в четырнадцать лет уже работал в гравёрной мастерской.

В 1779 г. Блейк приступил к самостоятельному творчеству, пытаясь выставляться в Королевской академии искусств. Через десять лет он выпустил сборник стихов «Песни неведения» (1789 г.). Тоненькая тетрадь была собрана из листов, целиком гравированных автором. У него не было средств для типографского издания своих стихов, и мастер обратился к средневековому способу печати: вырезал на металлической пластине одновременно стихотворный текст и иллюстрацию. Блейк изобрёл новую технику — выпуклую гравюру на меди, при которой краска наносилась не в процарапанные углубления, а на выпуклые участки. Благодаря своему изобретению художник добился пластичной, упругой и изысканной линии рисунка, созвучной музыкальному ритму его стихов.

На листе со стихотворением «Дитя-радость» изображён изящный цветок, обрамляющий текст, в чашечке цветка сидит женщина с ребёнком на коленях, к которому склоняется ангел. Чудесному и счастливому миру, описанному в стихах, полностью соответствует лёгкое и тонкое графическое оформление.

Через пять лет Блейк выпустил сборник стихов «Песни познания» (1794 г.) о страшном мире трущоб, тяжёлой жизни фабричных рабочих и их детей. Иллюстрации к нему представляют собой резкие, контрастные изображения, в которых нет воздуха и пространства, а мир замкнут и тёмен. Таков маленький трубочист из одноимённого стихотворения, несчастный заложник огромного безжалостного города.

Уильям Блейк. Дитя-радость. Иллюстрация к сборнику «Песни неведения». 1789 г. Гравюра.



Уильям Блейк. Сон Иакова. 1800–1805 гг. Британский музей, Лондон.

Уильям Блейк. Жалость. Около 1795 гг. Галерея Тейт, Лондон.

Блейк чутко реагировал на социальную несправедливость. Он считал, что технический прогресс только ухудшит положение рабочих, и боролся против распространения машин на фабриках. «Лучше предупреждать нищету, — говорил он, — чем спасать от неё. Лучше предупреждать заблуждения, чем прощать преступления».

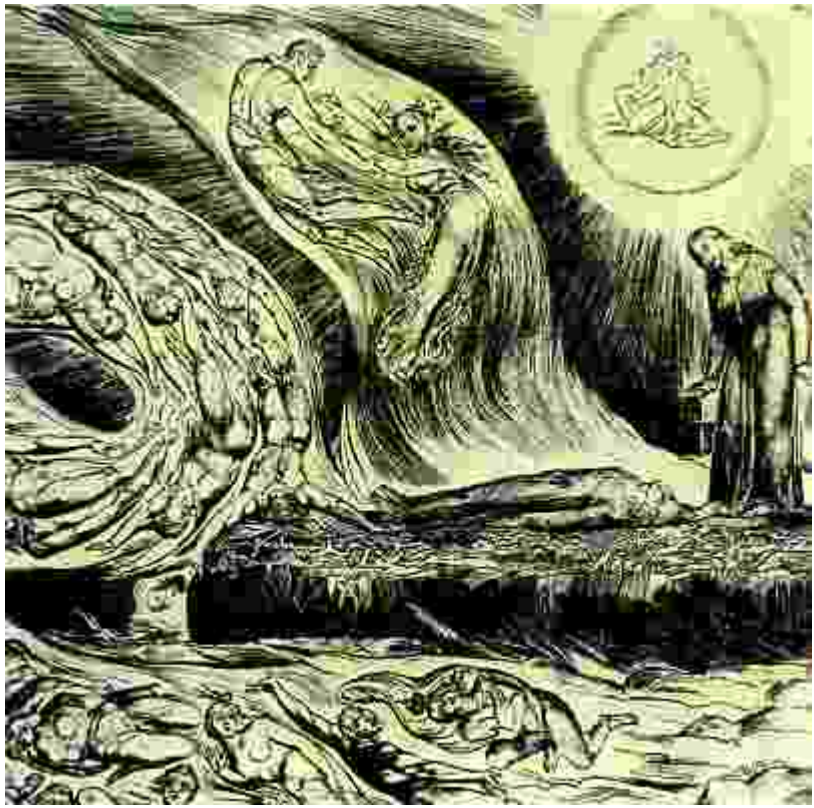
Блейк никогда не работал маслом, несмотря на популярность этой техники в XIX в., предпочитая темперу и акварель. Он писал картины на сюжеты из Библии (например, «Сон Иакова», 1800–1805 гг.), из сочинений английских поэтов Уильяма Шекспира и Джона Мильтона, выбирая нетрадиционные для изображения эпизоды и образы. Картина «Жалость» (около 1795 г.), созданная по мотивам шекспировского «Макбета», — наглядная иллюстрация слов пьесы:

> И жалость, будто голенький
> младенец,
> Влекомый вихрем, или херувим
> На скакунах невидимых
> воздушных…

В конце жизни Блейк получил от своего друга художника-акварелиста Джона Линнела заказ на иллюстрации к библейской Книге Иова[86], а также к «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Каждый абзац библейского текста художник превратил в самостоятельную графическую композицию. На листе «Тогда Господь отвечал Иову из бури» (1821 г.) в центре помещена иллюстрация в прямоугольной рамке: в небесах является фигура Бога (изображение напоминает Бога-Творца Микеланджело в росписях свода Сикстинской капеллы). Вокруг располагаются орнаментальные мотивы с включённым в них текстом.

Уильям Блейк. Тогда Господь отвечал Иову из бури. Иллюстрация к Книге Иова. 1821 г.



Уильям Блейк. Паоло и Франческа (Вихрь влюблённых). Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте Алигьери. Фрагмент 1824–1827 гг. Гравюра.

Для оформления «Божественной комедии» Блейк сделал более ста акварельных рисунков и несколько пробных гравюр. Художник не признавал работы с натуры, предпочитая ей безграничные возможности фантазии и творческого воображения. В его иллюстрациях всё движется и меняется, люди бесплотны и похожи на тени, пространство скручивается в воронку, взмывает волной и низвергается потоком, как например, на гравюре «Паоло и Франческа[87]» («Вихрь влюблённых», 1824–1827 гг.).

Блейк умер в полной нищете и был похоронен в общей могиле. Открытие его творчества произошло в середине XIX в., а в XX столетии пришло всеобщее признание. В Вестминстерском аббатстве в Лондоне — усыпальнице английских королей, государственных деятелей и знаменитых людей — рядом с памятниками известным поэтам Англии был установлен бюст Уильяма Блейка.

Стиль Блейка для европейского искусства XIX в. уникален. Он

сочетает архаичные черты, свидетельствующие об отсутствии у художника специального образования, с творческой фантазией, композиционной изобретательностью и явным стремлением к обобщённым символическим образам. «Моё сердце полно будущего», — говорил он, предчувствуя, что его жизнь продолжится в стихах, рисунках и гравюрах.

Джон Констебл (1776–1837)

Джон Констебл родился и вырос в деревне Ист-Бергхолт, расположенной в живописной Дедхемской долине на юго-востоке Англии. Целые дни он проводил на принадлежавшей его отцу мельнице, которая стояла на реке Стур, а в свободное время рисовал.

В 1795 г. Констебл сделал первую попытку стать профессиональным художником: уехал в Лондон, работал в гравёрной мастерской, но успеха не достиг. Он возвратился домой и через четыре года вновь отправился в столицу. Удача улыбнулась молодому человеку — Констебл поступил в школу при Королевской академии искусств. В 1802 г. в академии была впервые выставлена его работа, названная «Пейзаж».

Живя постоянно в Лондоне, Констебл каждое лето приезжал в родные места и много работал с натуры. Он был первым художником XIX в., в творчестве которого этюд не менее важен, чем законченная в мастерской картина. Констебл писал маслом маленькие этюды, на которых показывал знакомые ему с детства места.

Художник создал серию видов реки Стур, неоднократно изображал стоявшую на ней мельницу. Возможно, это место, овеянное воспоминаниями о прошлом, казалось ему воплощением жизненной устойчивости и истинности бытия, связанного с природой. В таких работах, как «Мельничный поток» (1811 г.), «Плотина и мельница в Дедхеме» (1820 г.), Констебл предстаёт смелым и независимым мастером. Накладывая краски густыми выпуклыми мазками, он отказался от тщательно выписанных деталей и эффектного освещения, впервые использовал чистые зелёные цвета разных оттенков. «Помни, что лучший твой наставник и первый руководитель — природа, — говорится в одном из писем Констебла. — Учись у неё».

Джон Констебл. Плотина и мельница в Дедхеме. 1820 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

В 20-е гг. художник продолжал писать этюды с натуры, перерабатывая их затем в выставочные полотна, в которых он пытался сохранить свежесть натурных впечатлений и одновременно стремился к большей законченности. За одну такую картину — «Белая лошадь» (1819 г.) — Констебл получил звание академика, правда, случилось это лишь через десять лет после того, как полотно было создано и выставлено в академии.

Этюд «Телега для сена» (1821 г.) Констебл повторил в том же году в большой картине: он изобразил уже знакомую зрителю мельницу, мимо которой бежит речной поток, пропадая в лесной глуши. Написанный с натуры этюд несёт ощущение свежести и непосредственности восприятия. Он выполнен свободно, краски положены густо и неровно, в нём много неба, воздуха, воды. Кажется, что можно услышать шум реки и шелест листьев. Законченный вариант выглядит суше, здесь нет свободы кисти, так как художник стремился к точной передаче деталей и завершённости композиции.

Джон Констебл. Белая лошадь. 1819 г. Собрание Фрик, Нью-Йорк.

Джон Констебл. Телега для сена. 1821 г. Национальная галерея, Лондон.

Работы Констебла привлекли внимание французского художника Теодора Жерико, который побывал в Англии в начале 20-х гг. Вернувшись в Париж, он рассказал о потрясении, которое пережил, увидев полотна Констебла. В результате один французский торговец картинами приобрёл у мастера три работы. Сначала они были выставлены у торговца, а затем в 1824 г. в парижском Салоне. Французские художники и любители искусства пришли в восхищение от этих пейзажей. Констебл получил золотую медаль Салона.

Одно из лучших произведений позднего периода творчества Констебла — «Стокбай Нейленд» (1836 г.). Здесь мастер изобразил деревушку по соседству с его родной деревней, людей, лошадь, запряжённую в телегу, и уходящую в чащу леса дорогу. Масштаб персонажей картины несоизмерим с масштабом природы — с бескрайним облачным небом и бесконечным сельским пейзажем. Картина удивительно передаёт ощущение летнего полдня, когда в поле царит яркое солнце, а лесная чаща манит прохладной тенью.

Джон Констебл. Стокбай Нейленд. 1836 г. Институт искусств, Чикаго.

Джон Констебл. Дедхемская долина. 1828 г. Шотландская национальная галерея, Эдинбург.

Картина была написана с натуры без предварительного эскиза. В этой работе мастеру удалось достичь удивительной цветовой гармонии. Затемнённый передний план заставляет зрителя углубиться в перспективу пейзажа, в пространство залитой солнечным светом долины, над которой бегут облака, также пронизанные лучами солнца.

Творчество Джона Констебла до XX столетия оставалось незамеченным на родине, но оказало огромное влияние на развитие французской живописи. Французские мастера XIX в. собирали его полотна, изучали их, восторгались живописной техникой и полностью разделяли преклонение английского пейзажиста перед Природой.

Уильям Тёрнер (1775–1851)

Джозеф Меллорд Уильям Тёрнер родился в Лондоне. Его отец держал парикмахерскую. В те времена парикмахерская была таким же местом встреч и разговоров, как традиционная

английская пивная. Здесь бывали художники, гравёры и поэты. Отец развешивал на стенах акварели сына для продажи.

В 1789 г. Тёрнера приняли в школу при Королевской академии искусств. В пятнадцать лет художник в первый раз выставил в академии свою акварель. Он учился и работал: осваивал современную акварельную технику, в которой традиционно выполнялись так называемые топографические пейзажи — небольшие точные виды усадеб, парков, замков и соборов; копировал на заказ произведения старых мастеров.

В 90-е гг. Тёрнер обратился к масляной живописи. Подражая голландским мастерам, он написал картину «Датские суда под ветром» (1801 г.). Эта работа показала возросшее мастерство художника. Некоторые даже посчитали, что он скопировал старый пейзаж.

В 1802 г. художник был избран действительным членом Королевской академии искусств и до конца своих дней честно служил ей, участвуя в организации выставок, читая лекции для широкой публики и обучая студентов.

В 1806–1812 гг. Тёрнер создал серию этюдов, на которых изобразил берега Темзы. К ним относится «Пейзаж на Темзе» («Пейзаж с белой радугой»), написанный акварелью около 1806 г.

Национальная галерея в Лондоне

История Национальной галереи началась с тридцати восьми картин, которые британское правительство приобрело у наследников банкира Джона Джулиуса Ангерстайна (выходца из России). С 10 мая 1824 г. они были выставлены в доме покойного коллекционера. В дальнейшем собрание пополнялось в основном дарами частных лиц. Так, в 1825–1847 гг. в музей поступили полотна мастеров Возрождения: «Сон рыцаря» Рафаэля, «Вакх и Ариадна» Тициана и «Портрет супругов Арнольфини» Яна ван Эйка, а также «Вакханалия» французского живописца Никола Пуссена и «Купальщица» голландского художника Рембрандта.

В 1838 г. коллекция разместилась в новом здании на Трафальгарской площади, которое было возведено по проекту архитектора Уильяма Уилкинса (1778–1839). Её судьба живо интересовала английское общество. В частности, реставрационные работы, проводившиеся в галерее в 40-50-х гг. XIX в., обеспокоили лондонцев,

испугавшихся порчи картин. Парламент назначил особую комиссию, которая оправдала действия реставраторов, но отметила, что государство недостаточно помогает Национальной галерее.

После этого музеи стал периодически получать от правительства значительные средства для пополнения собрания. Благодаря им в 50-80-х гг. были куплены произведения живописи итальянского Возрождения: часть композиции «Сражение при Сан-Романо» Паоло Уччелло, «Крещение Христа» и «Рождество» кисти Пьеро делла Франческа, «Поклонение волхвов» и «Венера и Марс» Сандро Боттичелли, вариант «Мадонны в гроте» Леонардо да Винчи, «Мадонна Ансидеи» Рафаэля и др. В 1871 г. для галереи приобрели богатейшую коллекцию фламандской и голландской живописи, принадлежавшую британскому премьер-министру Роберту Пилю.

В 1903 г. в Великобритании был создан Национальный художественный фонд, при поддержке которого для лондонского собрания была приобретена, в частности, «Венера перед зеркалом» испанского живописца Диего Веласкеса. Затем в галерею поступило несколько коллекций по завещаниям их владельцев: в 1910 г. — сто девяносто две картины, в том числе «Богоматерь» нидерландского мастера Робера Кампена, в 1915 г. — французская живопись XIX в., в 1916 г. — произведения итальянских художников XV в.

Собрание Национальной галереи формировалось в XIX — начале XX в., когда все прославленные картины, казалось, заняли свои места в крупных музеях Европы. Однако коллекцию создавали знатоки истории искусства, поэтому здесь можно увидеть первоклассные полотна. Посетитель галереи получает полное представление о живописи той или иной эпохи. Наиболее ярко и последовательно показано, как развивалось искусство Италии и Нидерландов. В галерее хранятся признанные шедевры английской школы: «Девушка с креветками» Уильяма Хогарта, «Портрет адмирала Хизфилда» кисти Джошуа Рейнолдса, «Портрет супругов Эндрюс» работы Томаса Гейнсборо.

Сейчас в Национальной галерее насчитывается около шести с половиной тысяч произведений западноевропейской живописи. В основных залах можно увидеть только самые лучшие из них. Картины

размешены не по национальным школам, а в хронологическом порядке — по времени создания. Экспозиция разбита на четыре раздела. В так называемом флигеле Сэнсбери выставлены картины, написанные между 1260 и 1510 гг.; в западном крыле — живопись 1510–1600 гг. Северное крыло занимают произведения 1600–1700 гг., восточное — работы 1700–1920 гг. Для лучшего восприятия полотна развешены в один ряд. Менее значительные экспонаты хранятся в запасниках на нижнем этаже, куда также допускаются посетители.

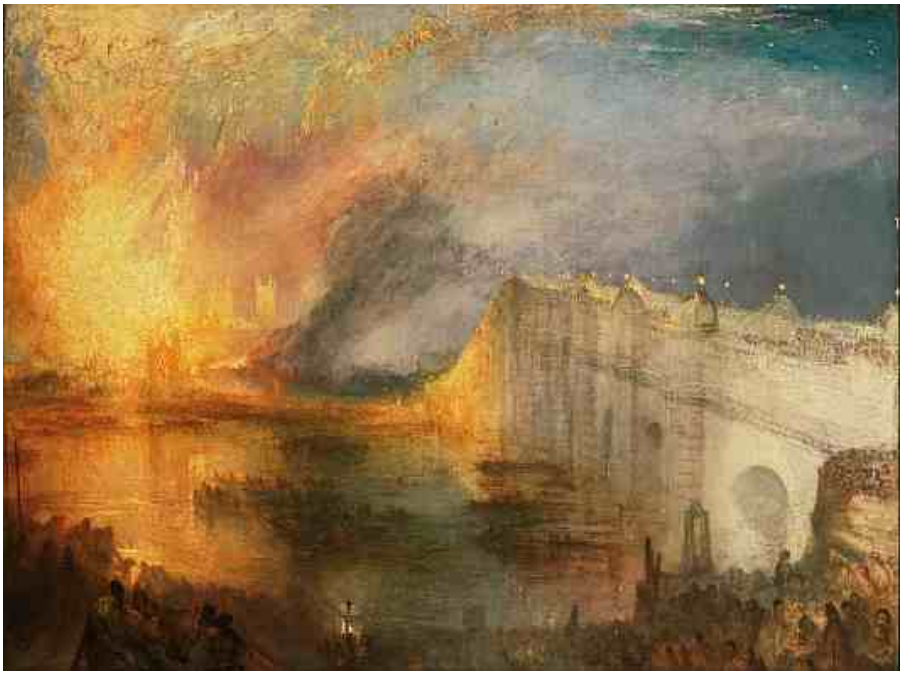
Техника акварельной живописи Тёрнера становилась всё сложнее и виртуознее. Вот как, по рассказу очевидцев, создавалась акварель «Фрегат первого класса, пополняющий запасы» (1818 г.). Сын друзей художника попросил гостившего у них Тёрнера нарисовать фрегат. Художник взял лист, «налил жидкой краски на бумагу, пока она не промокла, а потом стал скрести, протирать бумагу, как бешеный, и всё казалось хаосом, но постепенно, как бы по волшебству, стал рождаться корабль со всеми своими прелестными деталями, и ко времени второго завтрака рисунок с триумфом был представлен…». Тёрнеру дважды пришлось иметь дело с графикой. В 1807–1819 гг. он предпринял попытку создать энциклопедию пейзажа в гравюрах. Он дал ей латинское название «Liber Studiorum» («Книга этюдов») и предполагал на ста листах, выполненных в различной технике гравюры, показать развитие пейзажа в европейской живописи. Затея не удалась, но на этой работе Тёрнер воспитал целую группу отличных гравёров.

Уильям Тёрнер. Кораблекрушение. 1805 г. Галерея Тейт, Лондон.

В сознании художника природа, его постоянный и главный герой, всё чаще представала не только величавым зрелищем, но и фоном исторических событий. В стиле голландской марины Тёрнер изобразил современный сюжет — гибель пассажирского судна. Две трети картины занимает изображение бушующего моря. Ажурная белёсая пена образует на его поверхности огромный овал — композиционное ядро картины. В центре его — лодка, переполненная людьми. И это единственный предмет в композиции, сохраняющий равновесие. Справа на гребень вала взмывает парусник, окончательно потерявший устойчивость. Слева и в глубине картины — гибнущие суда, потерявшие управление. Их мачты сломаны, паруса сорваны, палубы залиты водой.

Уильям Тёрнер. Снежная буря. Переход Ганнибала через Альпы. 1812 г. Галерея Тейт, Лондон.

Тёрнер написал эту картину в год вторжения Наполеона в Россию. Известно, что Наполеона сравнивали с Ганнибалом — полководцем Карфагена, города-государства, соперничавшего с Древним Римом за владычество над Средиземноморьем. В композиции использован любимый тёрнеровский приём: наиболее драматическая часть картины вписана в овал. Пурга, хлопья снега свиваются в огромную воронку, затягивая в расщелину гор растерянных воинов. Метель написана удивительно точно. Однажды Тёрнер наблюдал метель в имении своего друга. Он зарисовал внезапно разразившееся ненастье на почтовом конверте и пообещал, что через два года все увидят эту метель на картине «Переход Ганнибала через Альпы».



Уильям Тёрнер. Пожар лондонского Парламента. 1835 г. Музей искусств, Филадельфия.

На протяжении нескольких веков работорговля составляла одну из статей дохода английского государства. При жизни Тёрнера парламент принял закон, запретивший торговлю человеческим товаром, но страшное пятно на совести британской нации ещё долгое время беспокоило воображение художников, писателей и поэтов. В основе этой картины — реальное событие. Капитан, перевозивший рабов, распорядился выбросить за борт всех заболевших холерой, так как по закону он мог получить страховку только за людей, погибших в море. Освободившись от лишнего живого груза, судно уходит от бури, а брошенные им рабы гибнут в волнах, терзаемые хищными рыбами, вода окрашивается кровью.

Уильям Тёрнер. Невольничье судно. Фрагмент. 1840 г. Музей изящных искусств, Бостон.

В 20-30-е гг. Тёрнер получил заказ на оформление сочинений английских писателей Сэмуэля Роджерса и Вальтера Скотта. Эти книги пользовались успехом, и гравюры с рисунков Тёрнера висели почти в каждом английском доме.

К середине 30-х гг. Тёрнер достиг вершины мастерства. Он давал уроки живописи на вернисажах, заканчивая там свои картины. Так, на глазах у восторженной публики и изумлённых художников он за несколько часов почти полностью написал полотно «Пожар лондонского Парламента» (1835 г.). Этот пожар произошёл в 1834 г. Сотни людей наблюдали драматическое зрелище. Стихия бушующего огня потрясла Тёрнера, он сделал прямо на месте девять акварелей, на основе которых и создал через год большую картину маслом.

Поздние работы художника написаны лёгкими, прозрачными быстрыми мазками. Тёрнер предпочитал светлые краски, очень

любил белила и различные оттенки жёлтого и коричневого цветов, никогда не использовал зелёный и чёрный цвета.

Уильям Тёрнер. Дождь, пар и скорость. 1844 г. Национальная галерея, Лондон.

Полотно было выставлено в 1844 г. в Королевской академии искусств. Навстречу зрителю из глубины пространства, наполненного паром и дымом, по мосту над Темзой несётся поезд. Его контуры расплываются, детали сливаются в общее коричневое пятно, создавая ощущение быстрого движения. Современники относились к работе художника скептически, высказывая сомнения в реальности подобной сцены.

В 40-е гг. творчество Тёрнера постепенно становилось всё более непонятным английской публике. Он писал то потоки дождя, сквозь которые с трудом проступают контуры одного из первых пароходов («Стаффа, пещера Фингала», 1832 г.), то невольничий корабль, с палубы которого сталкивают в море больных негров («Невольничье судно», 1840 г.), то мчащийся поезд («Дождь, пар и скорость», 1844 г.), чутко и довольно неожиданно откликаясь на современные события. Достижения технического прогресса казались ему поэтичными и волнующими,

а действия людей — отвратительными и жестокими.

Тёрнер начал терять интерес к обществу, всё реже выставлял свои картины, подолгу скрывался от друзей и поклонников. Мастер умер, оставив пространное завещание: он хотел, чтобы на его деньги построили дом для престарелых художников, открыли галерею его работ и класс пейзажной живописи в академии. Судьба распорядилась иначе: единственным наследием Тёрнера являются его акварели, этюды и полотна, в которых заключён удивительный мир, увиденный художником.

Декоративно-прикладное искусство Западной Европы

Каждая эпоха накладывает свой отпечаток на предметы, окружающие человека. В конце XVIII — первой половине XIX в. политические режимы, воззрения, обычаи в Европе приходили и уходили с невиданной прежде быстротой. Столь же стремительно менялись и стили декоративно-прикладного искусства.

Центром художественных перемен, как и перемен общественных, в то время была Франция. Стиль революции, вызванный к жизни Великой Французской революцией, отказался от бесполезной роскоши и обратился к простым, часто даже простонародным формам бытовых предметов. Современники видели свой идеал в суровом и сдержанном искусстве республиканского Рима и классической Греции.

С приходом к власти Наполеона Бонапарта сложился стиль ампир. Выполненные в этом стиле декоративно-прикладные изделия по своим художественным достоинствам не уступали архитектуре, скульптуре и живописи. Мастера копировали античную мебель и посуду, найденные при раскопках в Помпеях, в искусстве возобладало влияние императорского Рима и эпохи Возрождения. В наполеоновские времена Европа послушно повторяла пришедшие из Франции формы, мотивы и орнаменты. Только Англия, отвергая всё французское, ориентировалась на устаревшие образцы XVIII в, да российские мастера проявляли заметную творческую самостоятельность. Лишь после 1815 г. декоративно-прикладные изделия каждой страны обрели своеобразные национальные черты, но законодательницей вкусов оставалась Франция.

В 1815 г. империя Наполеона пала, правление Бурбонов было восстановлено, наступил период Реставрации (1815–1830 гг.). *Стиль Реставрации* унаследовал многое от ампира, но полностью утратил присущую ему строгость пропорций и форм, а украшения стали чрезмерно тяжеловесными и пышными.

Почти одновременно, в 10-40-х гг. XIX в., в Германии и

Австрии процветал стиль бидермейер. Для созданных в этом стиле предметов характерны неприхотливость и лёгкость очертаний, которые ценились больше, чем пышность и величественность.

До начала XIX в. любое изделие — кувшин, серьги или мебельный гарнитур — было неповторимым произведением мастера, который создавал его от начала и до конца. Позднее мастера заменили художник, рисовавший будущую вещь, и ремесленник, воплощавший замысел в дереве, фарфоре, металле. По одному рисунку изготовляли десятки одинаковых предметов. Часть работы стали выполнять механизмы, и декоративно-прикладное искусство к середине XIX в. постепенно превратилось в отрасль промышленности.

Люстра из папье-маше. Начало XIX в.

Оформление интерьера

Убранство помещений в стиле ампир производит впечатление удивительной целостности. Однотипные золочёные украшения покрывали и шкаф, и шкатулку, и обложку книги. В интерьере царил своеобразный маскарад. Предметы словно переодевались:

мраморная шкатулка на поверку оказывалась картонной, яшмовый флакон — фарфоровым или стеклянным. При этом мастера не стремились, чтобы дешёвая вещь выглядела как дорогая. Напротив, они часто выдавали ценные материалы за более скромные. Целые помещения менялись ролями. Спальни оформляли в виде военного шатра, а в будуаре[88] французской императрицы Марии Луизы в Компьенском дворце недалеко от Парижа камин служил хранилищем для передвижной ванны.

Но главную странность интерьеру в стиле ампир придавали зеркала, которых было необычайно много. Кроме привычных мест — над камином, между окнами — они появлялись над кроватями, на створках дверей, прятались у пола между ножками мебели. Посреди будуара ставили зеркало-псише, похожее на арку в человеческий рост. Из отдельных зеркальных отражений складывался целый иллюзорный мир.

Чтобы защитить интерьер от вторжения реальности, окно либо занавешивали, либо, согласно выражению французского архитектора Франсуа Блонделя (1618–1686), совсем отказывались от «дурной манеры сверлить стены». Например, в будуаре Марии Луизы единственное круглое окно находится на потолке, а двери замаскированы. Одну или все четыре стены покрывали так называемые панорамные обои, изображавшие фантастические виды африканского леса или долины с руинами. Своеобразные «окна» появились даже на вещах: блюдах, вазах, кофейниках, табакерках. Вместо привычных орнаментов и цветов их украшали городские и сельские пейзажи, заключённые в рамку.

Стиль Реставрации и бидермейер унаследовали от ампира и панорамные обои, и пейзажи на предметах. Однако в целом иллюзорный мир был разрушен: теперь мебель и зеркала размещали так, чтобы в комнатах было уютно, а не добивались художественного эффекта. Постепенно комнаты заполнились мягкими диванами и пуфами, были разгорожены мебелью и ширмами. Благодаря множеству безделушек они всё больше походили на тесную шкатулку.

Мебель

У буржуазии, победившей во Французской революции, был свой образ жизни. В парадных помещениях появилась мебель, ранее уместная только в кладовых или в комнатах людей среднего достатка, — шкафы, обеденные столы. Очень мало осталось вещей узкого, специального назначения. Популярными стали круглые столы-геридоны (одноногие или трёхногие), маленькие столики с ящиками и широкие кресла на одно или

несколько мест. Исчезла распространённая в XVIII в. мебель, состоявшая из многих частей, которые можно было сочетать или использовать по отдельности.

Мебель ампира была далеко не такой удобной, как в XVIII в.: комфортом сознательно жертвовали ради величественных форм. Массивная, с гладкими полированными поверхностями, декоративными накладными бронзовыми рельефами, деталями в виде карнизов, сфинксов[89], львиных лап, она напоминала архитектурные сооружения. Излюбленным предметом мебельщиков в то время был тяжёлый низкий комод. Столы-бюро, стулья и кресла, подобно зданиям, опирались на колонны и золочёные статуи, заменявшие ножки. Прямоугольные подушки на сиденьях, плотно обтянутые тканью, узор которой нередко подражал прожилкам мрамора, походили на каменные плиты.

Стул. Начало XIX в.

Кресло. Первая четверть XIX в.

При этом тяжеловесный ампир сохранил одно из самых удачных и практичных изобретений XVIII в. — раздвижную мебель. Таковы складные походные кровати Наполеона и его дорожное бюро. Это бюро, очень небольшое в сложенном виде, могло разворачиваться. Благодаря множеству выдвижных ящичков оно было поразительно вместительным и удобным. Даже в тряской походной повозке император работал за ним почти с таким же комфортом, как в кабинете.

Символом стиля ампир стало так называемое красное дерево — красивая экзотическая древесина, которой покрывали все предметы мебели-люкс (высшего класса). Даже когда мастера работали с местной древесиной, они старались использовать не ствол, а корень с более прихотливым, чётким рисунком волокон, напоминающим красное дерево.

Лучшую мебель в стиле ампир изготовляли во Франции по эскизам, разработанным архитекторами-декораторами Шарлем Персье и Пьером Фонтеном. Признанными королями мебельного искусства были мастера-краснодеревщики Жорж Жакоб (1739–

1814) и его сын Франсуа Оноре Жорж Жакоб Демальте (1770–1841).

В других странах Европы мебельщики подражали французским образцам. Наиболее удачные изделия были выполнены в Италии, поддерживавшей тесные связи с империей Наполеона и ввозившей оттуда много мебели. В Германии ампирным нововведениям упорно сопротивлялись приверженцы традиций барокко. Великолепную, оригинальную по стилю мебель создавали в России. Наряду с красным деревом русские мастера применяли местный материал — карельскую берёзу.

Красное дерево

В 50-х гг. XVIII в. фаворитка французского короля Людовика XV маркиза де Помпадур обставила свою загородную резиденцию шестью комодами и секретером из необычной, только что появившейся тогда в Европе древесины. Она была крепкой, с чёткими красивыми разводами и цветом напоминала старое вино. Этот материал и в наши дни, как и в XIX в., применяется для изготовления европейской мебели высшего качества. Во Франции его назвали «акажу» (acajou), в Англии — «мэхогани» (mahogany), а в России — красное дерево.

Новинка быстро вытеснила из мебельного производства известные ранее экзотические сорта древесины. В 70-х гг. изделие вырезали из цельного куска красного дерева, а также фанеровали. Для этого брали основу, сделанную из дешёвых сортов дерева, и покрывали её тонким слоем ценного красного дерева. Лучшими мастерами-краснодеревщиками стали французские мебельщики. В эпоху ампира «акажу» уже буквально царило в интерьере.

Драгоценное сырьё привозили в Европу из Индии и Латинской Америки, причём лучшие сорта добывали в английских колониях.

Но в 1806 г. Наполеон запретил ввозить любые товары из враждебной Англии во Францию и в подвластную ему Европу. Впрочем, он пострадал от этого первым. Для возводившихся резиденций императора требовалось много модной мебели. Наполеон попытался заменить «мэхогани» местными породами древесины или другими видами красного дерева. Но превосходство

английского сырья было очевидно, поэтому, чтобы соблюсти престиж, для императора Франции его переправляли через таможни контрабандой.

Уже в те времена различали множество видов красного дерева в зависимости от места добычи, оттенка цвета и переплетения волокон на поверхности распила: тигровое, с мушками, мраморное, волокнистое, атласное… Самым эффектным был рисунок волокон пламенеющего красного дерева: он напоминал языки огня или низко стелющееся пламя.

Однако красота изделий из благородного материала лишь наполовину зависела от фантазии природы. Заготовку для мебели можно распилить разными способами: вдоль, поперёк, под любым углом, и каждый раз рисунок на срезе получится иной. Чтобы он был выразительным и красиво вписывался в очертания мебели, от краснодеревщика требовалось особое мастерство. Приходилось угадывать, глядя на поверхность деревянного чурбана, как сплетаются волокна внутри него. Ошибка в расчёте могла испортить дорогостоящее сырьё.

Мебель мебели рознь

В старину возникли два направления мебельного искусства. Мастера, представлявшие их, назывались по-разному: эбенисты и менюизье.

Менюизье (франц. menuisier — «столяр») появились в Средние века и долгое время входили в одну гильдию (профессиональное объединение) с плотниками. В XV в., с усовершенствованием рубанка, они выделились в самостоятельную корпорацию. Менюизье устанавливали строительные подмостки (леса), отделывали оконные рамы и деревянные детали интерьера. Когда требовалось, изготовляли простую тяжёлую мебель — шкафы, кровати, сундуки. Свои изделия они не красили и не золотили, оставляя открытым природный рисунок дерева.

Истоки мастерства эбенистов — в декоративно-прикладном искусстве. Издавна из Индии привозили драгоценные шкатулки, украшенные ценным эбеновым (чёрным) деревом, перламутром и слоновой костью. В XVI в. европейские мастера начали оформлять подобным образом столы и секретеры, которые походили на изящные сувениры. Основные достоинства этой мебели заключались не в конструкции и формах, а в сложной и дорогой декоративной отделке. В последующие столетия эбен потеснили другие изысканные материалы, в частности красное дерево. Однако эбенисты сохранили своё название.

На протяжении трёх веков утончённые произведения эбенистов украшали парадные интерьеры, а мебель менюизье не покидала кладовых и кухонь. На рубеже XVIII–XIX столетий в изделиях эбенистов появились тяжёлые формы, простая отделка. Но отказаться от красивых экзотических сортов древесины мастера не хотели. Они оклеивали сплошным тонким листом красного дерева мебель из местного материала. Создавалось впечатление, будто эбенист выполнил своё изделие из целого куска, как менюизье. Так сблизились эти столь разные виды мебельного искусства.

В середине XIX в. возрождались старинные формы

«столярной» мебели, а аристократическое причудливое мастерство эбенистов угасало. Но в начале XX в. оно пережило яркий, хотя и недолгий взлёт в искусстве модерна.

Французское мебельное искусство в период Реставрации во многом находилось под влиянием предшествовавшего ампира. Мастера по-прежнему отделывали парадную мебель красным деревом, но в то же время широко использовали ясень, вишню, берёзу, грушу, клён. Недаром период Реставрации называли «эпохой светлого дерева».

Мебель стиля бидермейер сильно отличалась от ампирной. В её оформлении преобладали английские традиции XVIII в.: изящные округлые очертания, простота и лёгкость, светлые породы древесины. Самым популярным был секретер с выдвижными ящичками, украшенный живописью и цветной фанеровкой (разноцветными кусочками дерева геометрической формы). Появились гарнитуры из широких диванов и соф, дополненные стульями и столами. Для обивки сидений и спинок кресел вместо принятого в эпоху ампира шёлка применяли более простые ткани в полоску или в мелкий цветочек.

Кресло. Первая четверть XIX в.

Традиция устраивать парадные спальни с роскошными кроватями восходит к царствованию французского короля Людовика XIV. Пробуждение и отход ко сну Короля-Солнца сопровождались пышными церемониями, а королевская спальня превратилась из места отдыха в торжественный зад.

В эпоху ампира уже не было парадных спален, однако даже самые скромные и уютные кровати в то время были величественны и строги. На высоком постаменте из красного дерева возвышалось ложе, увенчанное пышным балдахином. Оно стояло вдоль стены (а не перпендикулярно к ней, как в XVII–XVIII вв.) и не имело обычных ножек, а опиралось на кубы или сплющенные шары. На стене за кроватью часто помещалось зеркало. Ложе «охраняли» грифоны (мифические существа с телом льва, орлиными крыльями и головой орла или льва), сфинксы или львы, вырезанные по углам.

Кровать в стиле ампир была своего рода роскошным пьедесталом, возвышавшим человека над остальным миром, что наилучшим образом соответствовало духу наполеоновской эпохи.

Кровать. Начало XIX в.

Около 1830 г. немецкий мастер Михель Тонет (1796–1871) открыл новый метод производства мебели: он научился формовать многослойную фанеру и гнуть длинные деревянные брусья в водяном пару или кипятке. Просто и безыскусно изготовленная, элегантная мебель стала уже типичным массовым промышленным изделием.

Декоративная бронза

Как и красное дерево, декоративные изделия из бронзы, часто покрытые позолотой или патиной, — часы, подсвечники, настольные украшения, детали для посуды и мебели — стали символом ампира.

Выдающимся мастером декоративной бронзы был Пьер Филипп Томир (1751–1843). Он родился в Париже в семье чеканщика. Пройдя обучение у скульптора Жана Антуана Гудона и бронзовщика Пьера Гутьера (1732–1813), не имевшего себе

равных в этом деле, Томир открыл собственную мастерскую. Позднее он занял должность главного бронзовщика на королевской фарфоровой мануфактуре в Севре, а во время правления Наполеона выполнял крупные заказы императорского двора. Многие его изделия вывозились за границу.

Произведения Томира отличают простота и чёткость форм, тончайшая проработка деталей, гармоничное сочетание полированных и матовых участков позолоты. Он лучше всех умел подражать патине чёрного и зелёного цвета. Его часы, украшенные античными фигурами, вазы изысканной формы, напоминающие древнегреческие сосуды, колыбель для сына Наполеона — подлинные шедевры. Многие пытались копировать эти изделия, но никто не достиг совершенства оригинала.

Неутомимый мастер отошёл от дел в возрасте семидесяти двух лет, но основанная им мастерская просуществовала до 1861 г.

Стиль Реставрации принёс в произведения бронзовщиков готические мотивы, которые продолжали развивать мастера бидермейера.

Фарфор

Фарфор[90] в стиле ампир похож на изделия из бронзы или камня. Подражая античной посуде, мастера покрывали его поверхность слоем синей краски, позолотой или раскрашивали наподобие патины[91] на бронзе.

Крупнейшим европейским центром по производству фарфора была мануфактура в Севре (близ Парижа), В 1800 г. по решению её руководителя Александра Броньяра (1770–1847) там начали изготовлять так называемый твёрдый фарфор. Сервизы, с археологической точностью воспроизводившие формы античных сосудов; чайная посуда, расписанная цветочными букетами по яркому фону; вазы с видами Парижа восхищали высоким качеством исполнения. Но техника мягкого фарфора, прославившая Севр в XVIII в., была утрачена навсегда. Примеру Броньяра последовали фарфоровый завод в Мейсене (Германия) и мануфактура в Вене.

Сосуды из цветного и глазурованного стекла. 1830–1840 гг. Богемия.

В первой половине XIX в. стеклоделие было единственным видом прикладного искусства, где вкусы диктовала не Франция. Точнее всего стилю этого времени соответствовали английское декоративное стекло и богемский хрусталь. Покрытые множеством граней, напоминавшие по форме античные вазы изделия нередко оправляли бронзой и серебром.

Позднее, в период Реставрации и бидермейера, немецкие и австрийские мастера вновь стали изготовлять фарфор естественного белого цвета, который расписывали букетами, золотыми рыбками, восточными узорами.

Около 1830 г. качество фарфора снизилось, его производство упростилось и подешевело. Теперь изделия из него не только украшали аристократические салоны, но и превратились в доступные для многих предметы обихода.

Часы

В начале XIX столетия особое внимание уделялось каминным часам, составлявшим ансамбль с подсвечниками и принадлежностями для поддержания огня. Как правило, их выполняли в виде скульптурной группы или композиции с архитектурными деталями в античном стиле. Циферблат

помещали в одну из их частей, например, он мог изображать колесо в повозке бога Аполлона. В период Реставрации и бидермейера предпочитали часы в виде средневекового собора или башни. Простые, превосходно оформленные и очень удобные часы выпускал талантливый парижский мастер Абрахам Луи Бреге (1747–1823). Особенно славились его карманные часы. В России их так и называли — брегет. Чтобы узнать время, не нужно было откидывать крышку, прикрывавшую циферблат. Стоило нажать пружинку — и механизм отзванивал наступивший час.

Предметы сервиза из дворца Фонтенбло. 40-е гг. XIX в.

Кофейник. Начало XIX в.

Каминные часы. Начало XIX в.

Ювелирные изделия

В период ампира ювелиры подражали античности в выборе формы украшений и драгоценных камней. Выше всего ценились жемчуг и кораллы. Из сардоникса и агата вырезали камеи, которыми отделывали броши, браслеты, серьги, запонки, диадемы (головные украшения). Однако в это время появилось немало оригинальных нововведений. Одно из них — бриллиантовое колье в ажурной незаметной оправе, выгодно подчёркивающей красоту и прозрачность драгоценных камней.

Расцвело и искусство золотых дел мастеров. Точная чеканка, идеальная полировка, чёткость гравированных изображений отличают столовые приборы Жана Батиста Клода Одио (1843–1850) и Анри Огюста (1759–1816), дорожные и туалетные принадлежности работы Мартена Гийома Бьенне (1764–1843).

Во времена Реставрации и бидермейера дорогих изделий стало меньше — символический смысл ставился выше материальной стоимости вещей. Незатейливый медальон с инициалами друга носили с большей охотой, чем бриллиант в роскошной оправе. Только в 30-40-х гг. XIX в. возвратилось пристрастие к ценным и сложным украшениям. Большинство ювелиров той поры подражали образцам прошедших исторических эпох, нередко с большим вкусом.

В середине XIX в. появилась техника дешёвой механической обработки драгоценных металлов. Изделия массового производства начали вытеснять произведения искусных ювелиров. Складывавшиеся тысячелетиями традиции вновь оказались забытыми.

Диадема. Первая половина XIX в. Западная Европа.

Подвеска «Бюст Антиноя». 30-е гг. XIX в. Австрия.

Искусство России

XIX столетие в России началось с дворцового переворота. В 1801 г. в Михайловском замке в Петербурге был убит император Павел I. Вера в просвещённого монарха, надежды на социальные преобразования связывались с сыном Павла — молодым императором Александром I (1801–1825 гг.), однако они не оправдались.

Отечественная война 1812 г. на время сплотила всех жителей страны: крепостные крестьяне и ремесленники плечом к плечу с аристократами и генералами защищали государство от армии Наполеона. После смерти Александра I в декабре 1825 г. те русские дворяне, которых возмущали существующие общественные отношения, попытались совершить государственный переворот, названный восстанием декабристов. Декабристы выступали против самодержавия (неограниченной власти монарха), требовали установить в России республику или конституционную монархию, отменить крепостное право. Вступивший на престол Николай I жестоко подавил декабристское движение.

В царствование Николая I (1825–1855 гг.) коренным образом изменились социальная политика и идеология власти. С одобрения императора министр народного просвещения граф Сергей Семёнович Уваров утверждал, что «необходимо найти начала, составляющие отличительный характер России и ей исключительно принадлежащие; собрать в одно целое священные остатки её народности…». Русскому обществу была предложена идеология, кратко определяемая тремя понятиями — «православие, самодержавие, народность». Самодержавие трактовалось как наиболее приемлемая, исторически оправданная форма государственного правления в России, православие — как самая чистая, древняя, истинно христианская вера, а народ — как опора государства.

Архитектура и скульптура

В начале XIX в. господствующим стилем стал ампир — поздняя стадия неоклассицизма. Для архитектуры того времени характерен интерес к градостроительным задачам. Здание подчинялось городскому ансамблю — улице, площади или набережной, и следовательно, укрупнялись архитектурные формы. Зодчие отказывались от мелких декоративных деталей, использовали в оформлении построек скульптуру.

В эпоху Николая I классицизм[92], основанный на античных традициях, перестал удовлетворять эстетическим запросам и государственной идеологии. В поисках национальной самобытности развивались отечественная археология, история, изучались памятники средневековой архитектуры и изобразительного искусства. Некоторые архитекторы пытались осваивать мотивы древнерусского зодчества.

Андреян Захаров (1761–1811)

Андреян Дмитриевич Захаров родился в Санкт-Петербурге в семье мелкого чиновника. В 1782 г. он закончил Академию художеств с большой золотой медалью и был направлен в заграничную поездку. По возвращении в Петербург Захаров начал преподавать архитектуру в Академии художеств, а в 1794 г. получил звание академика. Вершиной в творчестве Захарова стало здание Адмиралтейства в Петербурге, перестроенное им в 1806–1823 гг.

Андреян Захаров. Адмиралтейство. 1806–1823 гг. Санкт-Петербург.

Феодосий Щедрин. Нимфы, несущие небесную сферу. 1812–1813 гг. Адмиралтейство, Санкт-Петербург.

Адмиралтейство (верфи, мастерские, склады — всё необходимое для строительства кораблей) было построено в Петербурге по собственноручному чертежу Петра I в 1704 г. В 1728–1738 гг. оно подверглось первой реконструкции, которую проводил архитектор Иван Кузьмич Коробов. Именно тогда появилась стройная башня, увенчанная высоким золочёным шпилем с корабликом на вершине. В таком виде здание простояло до начала XIX в.

Так же как и Коробов, Захаров повторил первоначальный план сооружения: П-образный, обращённый внутренним двором к реке. Архитектор сохранил и наиболее удачную часть строения Коробова — башню. Здание Адмиралтейства состоит из двух корпусов, разделённых водным каналом, по которому в верфь заходили суда. Наружный корпус предназначался для центральных учреждений морского министерства, его фасады выходили к Зимнему дворцу и главным петербургским проспектам. Внутренний корпус до 1860 г. оставался местом

строительства кораблей, его скрывал глубокий внутренний двор.

Главный фасад Адмиралтейства колоссален: его протяжённость более четырёхсот метров. В центре здания находится башня. Её первый ярус — монолитный куб, второй ярус лёгок и изыскан благодаря колоннаде, над которой возвышается купол и взмывает в небо золотая «адмиралтейская игла».

Крылья главного фасада оформлены трёхчастными композициями: в центре сильно выступающий портик с треугольным фронтоном, по бокам также портики, но более узкие и без фронтонов. Этот же рисунок, но в других пропорциях, архитектор повторил на боковых корпусах.

Захаров сам разработал и план скульптурного убранства Адмиралтейства. Со стен, располагаясь над окнами, спокойно взирают морские божества: наяды и тритоны, владыка морей Посейдон (Нептун) и его супруга Амфитрита. С двух сторон арки главного входа стоят морские нимфы — нереиды; их тела могучи и далеки от античного идеала. Они несут на плечах огромные небесные сферы, воплощая незыблемость мироздания. Вверху парят Славы — крылатые женские божества, обычно сопровождающие богиню Победы и венчающие победителей. Они осеняют арку входа лавровыми венками, восхваляя могущество российского флота.

Первый ярус башни украшает обширный рельеф «Заведение флота в России». Бог морей вручает Петру I свой трезубец, признавая его владыкой Балтики, тритоны строят корабли на фоне панорамы Петербурга. Россия в образе прекрасной девы располагается в центре композиции, под сенью лаврового дерева; в руках она держит палицу и рог изобилия. Завершают убранство первого яруса скульптуры четырёх героев Древней Греции: легендарных участников Троянской войны — Ахилла, его сына Неоптолема и Аякса — и знаменитого полководца Александра Македонского.

Колоннаду второго яруса венчают двадцать восемь скульптур, продолжающих вертикальный рисунок колонн. Это олицетворение четырёх времён года, четырёх ветров, четырёх стихий, а также древнегреческая муза Урания (покровительница астрономии) и египетская богиня Исида (защитница мореплавателей). Каждый скульптурный образ повторён дважды, но зритель этого не замечает, так как взгляд воспринимает всегда только две стороны башни. Всё декоративное убранство выполнила в 1812–1813 гг. группа российских скульпторов во главе с Феодосием Фёдоровичем Щедриным.

Петербургская биржа

Первая российская биржа — государственное учреждение, где совершались всевозможные торговые и финансовые сделки, — была заведена Петром I в Санкт-Петербурге в начале XVIII в. В те времена сделки заключались прямо на торговой площади у стрелки Васильевского острова.

Во второй половине XVIII столетия, в эпоху правления Екатерины II, экономические связи государства расширились, его политический авторитет возрос. Вести торговые переговоры под открытым небом было уже несолидно, городу потребовалось здание биржи. На стрелке Васильевского острова заложили фундамент сооружения по проекту Джакомо Кваренги. Но строительство его затянулось до начала XIX в.

В 1800 г. проект достройки Биржи заказали архитектору из Швейцарии Жану Франсуа Тома де Томону (1760–1813). Он закончил Королевскую академию живописи и скульптуры в Париже и некоторое время обучался в Риме. Его преклонение перед античностью и стремление создавать гармоничные городские ансамбли воплотились в проекте Биржи.

Проект создавался четыре года, с 1805 по 1810 г. шло строительство. И вот над рекой выросло величественное здание. Оно стоит в глубине площади на высоком цоколе, окружённое сорока четырьмя колоннами. В торцевых стенах над колоннадой прорезаны огромные окна, подчёркивающие монументальность постройки.

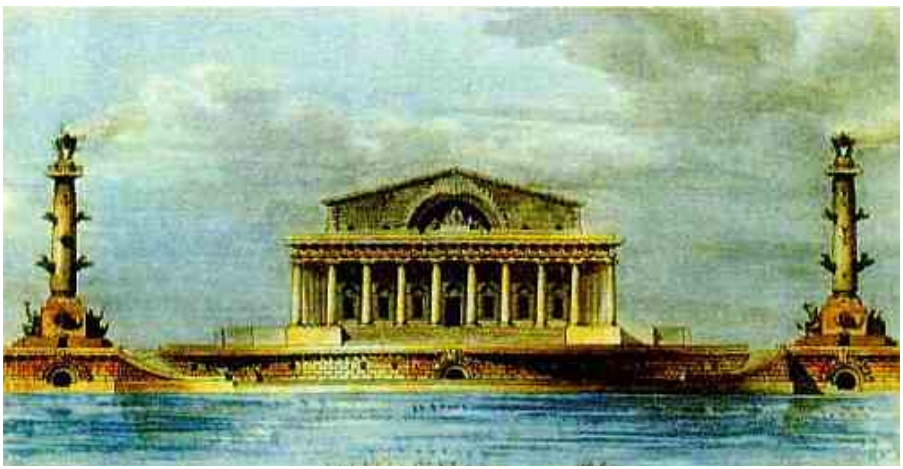
Если взглянуть на Петербург сверху, станет понятной основная идея архитектора: стрелка Васильевского острова находится в центре столицы, и ансамбль города, раскинувшийся вокруг Невы, требовал в этом месте яркого и запоминающегося здания.

Особую роль в архитектурном решении Биржи играет скульптура, напоминая о назначении сооружения. На главном (восточном) фасаде навстречу течению реки возносит руку бог морей Нептун, приветствуя и усмиряя её. Он мчится на колеснице, запряжённой морскими конями. Стихия воды представлена скульптурными образами двух российских рек — Невы и Волхова. На противоположном фасаде величаво сидит женщина в античных одеждах — это аллегория Навигации. Она

беседует с богом торговли Меркурием. Создатели этих скульптурных композиций остались неизвестными.

Тома де Томон полностью преобразовал весь участок стрелки Васильевского острова. Перед Биржей разбита полукруглая площадь, граница которой проходит по восточной оконечности острова. Площадь обрамлена гранитным парапетом с львиными масками и огромными каменными шарами, застывшими у самой воды. Композицию завершают две кирпично-красные колонны, расположенные между дугой парапета и фасадом Биржи. Стволы колонн украшены скульптурными изображениями носовых частей кораблей — рострами. У подножия сидят невозмутимые и мудрые боги рек — Волги, Днепра, Невы и Волхова. Вся скульптура выполнена из камня и подчинена общему замыслу — идее утверждения России на реках и морях, в торговле и ратных делах. Колонны, первоначально выполнявшие роль маяков (на их вершинах в треножниках зажигали огонь, указывая путь кораблям), связывают здание и площадь в единый ансамбль.

Здание Биржи — самая значительная постройка Тома де Томона в России и первое сооружение в стиле ампир в Петербурге.



Жан Франсуа Тома де Томон. Биржа в Санкт-Петербурге. 1805–1810 гг. Рисунок Тома де Томона.

Андрей Воронихин (1759–1814)

Андрей Никифорович Воронихин был крепостным графа Александра Сергеевича Строганова (1733–1811) — президента Академии художеств, известного мецената (покровителя искусств), коллекционера и богатейшего человека своего времени. Воронихин родился в уральском селе. Он рано проявил художественные способности, и его отправили в Москву, а затем в Петербург: граф приставил его к своему сыну Павлу в качестве слуги и компаньона. Будущий архитектор получил образование, традиционное для дворянских детей, а в 1786 г. — вольную. Вместе с Павлом Строгановым он совершил путешествие по Германии, Швейцарии, некоторое время жил во Франции, где изучал архитектуру. Вернувшись в Россию, Воронихин работал в доме своего бывшего хозяина, теперь ставшего покровителем.

В 1799 г. по указу Павла I был проведён конкурс на проект нового храма на Невском проспекте в Петербурге вместо старой церкви Рождества Богородицы, построенной в 30-е гг. XVIII в. Императору хотелось видеть здесь храм, напоминающий римский собор Святого Петра. Столь большое внимание к этой церкви было связано с тем, что в ней хранилась особо почитаемая Казанская икона Божьей Матери. В конкурсе приняло участие немало видных русских и иностранных архитекторов, но Павел I отдал предпочтение работе Воронихина, которого поддерживал граф Строганов.

Строительство Казанского собора началось в 1801 г. Собор вытянут параллельно Невскому проспекту и образует в плане латинский крест (крест с удлинённым нижним концом, соответствующим западной части храма). Архитектор поставил здание далеко от проспекта, создав перед ним площадь и окружив её колоннадами наподобие римских. Монументальные колонны из известняка стоят перед входом в собор, выполненным в виде шестиколонного портика с огромным треугольным фронтоном. Над портиком возвышается грандиозный купол. В конструкциях купольного перекрытия Воронихин впервые в России использовал чугун и железо. Интерьер храма оформлен колоннами, высеченными из монолитных блоков розового гранита.

При выходе из собора через западные врата взору открывается ещё одна, маленькая, «уютная» полукруглая площадь, обрамлённая чугунной оградой.

Собор был закончен и освящён в 1811 г. После победы над наполеоновской армией в нём разместили сто пять знамён французских войск, ключи от взятых городов и другие трофеи. Уже после смерти Воронихина композицию площади дополнили два скульптурных монумента — памятники знаменитым русским полководцам М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли (1828–

1836 гг., скульптор Борис Иванович Орловский).

Казанский собор — главное творение Воронихина. Ещё одна выдающаяся его работа — Горный институт (1806–1811 гг.) в Петербурге; мастер участвовал также в создании архитектурных ансамблей Павловска и Петергофа.

Андрей Воронихин. Казанский собор. 1801–1811 гг. Санкт-Петербург.

Горный институт

В 1806 г. А. Н. Воронихин получил заказ на перестройку зданий Горного кадетского корпуса (с 1833 г. — Горный институт), размешавшихся на юго-западной оконечности Васильевского острова. Шесть старых двухэтажных построек, которые он занимал, располагались параллельно набережной Невы, прихотливо изгибаясь и образуя ломаную линию разнохарактерных фасадов. А между тем место было чрезвычайно ответственное: именно юго-западная окраина Васильевского острова прежде всего

открывалась кораблям, входившим в устье Невы; здесь путешественники получали первое впечатление о столице России.

Сохранив существующие строения, Воронихин объединил их общим фасадом — строгим, лишённым декоративных деталей: гладь стены прорезают прямоугольники окон. Вход оформлен грандиозным двенадцатиколонным портиком. К нему ведут широкие ступени лестницы, сложенной из каменных плит.

Здание украшает серия скульптурных работ на античные сюжеты, говорящих о назначении этого учреждения. Их выполнили скульпторы Василий Иванович Демут-Малиновский (1779–1846) и Степан Степанович Пименов (1784–1833). Справа и слева от портика расположены рельефы, на которых представлены Венера и Аполлон, посещающие кузницу Вулкана — бога огня, покровителя кузнечного дела. На лестнице перед портиком помешены две скульптурные группы, изображающие силы Земли: владыка подземного мира Плутон похищает Прозерпину, дочь богини плодородия Цереры; могучий Геркулес (Геракл) побеждает Антея, сына богини Земли Геи.

Андрей Воронихин. Горный институт. 1806–1811 гг. Санкт-Петербург.

Карл Росси (1775–1849)

Карл Иванович Росси был сыном итальянской балерины, приехавшей в 80-е гг. XVIII в. в Россию. Он обучался в мастерской Винченцо Бренны, любимого зодчего Павла I. В 1802 г., вместе с получившим отставку Бренной, он совершил поездку за границу.

В 1816 г. Росси был определён на службу при дворе в качестве главного архитектора, а вскоре получил от Александра I заказ возвести дворец для младшего брата императора, великого князя Михаила Павловича. Совершенно неблагоустроенный участок в центре столицы архитектор преобразил в великолепный городской ансамбль.

Грандиозный Михайловский дворец (1819–1825 гг.; ныне Государственный Русский музей) по традиции симметричен: в центре роскошный восьмиколонный портик, по бокам — ризалиты[93] с арками. Главный фасад выходит в парадный двор, обнесённый чугунной оградой. Позади дворца Росси разбил живописный парк, сбегающий по склону берега к реке Мойке, а перед дворцом создал площадь прямоугольной формы, которую обрамляют дома с единым рисунком фасадов. Напротив парадного входа дворца была проложена улица, соединившая площадь с Невским проспектом. Реконструкция этого участка продолжалась до 1840 г.

Одновременно Росси начал заниматься ещё одним императорским заказом — перестройкой здании, стоящих на Дворцовой площади, для нужд государственных учреждений. Напротив пышного Зимнего дворца Росси возвёл два монументальных симметричных строения — Министерство финансов и Министерство иностранных дел, расположив линию их фасадов по дуге. В высшей точке этой дуги, подчёркивая парадный выход на площадь, он поставил арку Главного штаба, которая соединила корпуса министерств в единую композицию (1819–1829 гг.). Могучие колонны стоят на рустованном[94] цоколе; на светлом фоне стены выделяются круглая скульптура и рельефы, отлитые из чугуна. Скульптурное убранство посвящено Отечественной войне 1812 г. На пьедесталах лежат воинские доспехи, они же украшают стены. Воины сторожат въезд под арку, над ними летят Славы с лавровыми венками в руках, и, наконец, над карнизом на фоне неба триумфально движется колесница крылатой богини Победы.

Карл Росси. Михайловский дворец. 1819–1825 гг. Санкт-Петербург.

Ансамбль Дворцовой площади был завершён в 1834 г., когда в центре её возвели по проекту архитектора Огюста де Монферрана Александровскую колонну в честь победы в войне 1812 г. Это самая высокая триумфальная колонна в мире, её высота сорок семь с половиной метров.

В конце 20-х гг. Карл Росси выиграл конкурс на перестройку старого здания Сената и тем самым — на завершение всего архитектурного ансамбля Сенатской площади. Росси перестроил одну из сторон площади. Напротив Адмиралтейства он расположил симметричную композицию из двух одинаковых зданий — Сената и Синода (1829–1834 гг.), которые соединяет арка, устроенная над Галерной улицей. Сенатская площадь приобрела парадный вид и единый стиль благодаря тому, что разные зодчие использовали общие архитектурные приёмы классицизма.

Карл Росси. Здания министерств и арка Главного штаба на Дворцовой площади. 1819–1829 гг. Санкт-Петербург.

Карл Росси. Александрийский театр в Санкт-Петербурге. 1816–1834 гг. Цветная литография.

Наиболее значимой для Росси стала работа по проектированию и строительству ансамбля Александрийского театра (1816–1834 гг.; ныне Российский академический театр драмы имени А. С. Пушкина). Архитектор поставил огромное здание театра узким, торцевым фасадом к Невскому проспекту и оформил перед ним парадную площадь с небольшим сквером. Главный фасад украшает восьмиколонная лоджия, по краям которой — гладкие стены с нишами и скульптурой, а над ней размещается квадрига Аполлона. На более широких боковых

фасадах — мощные портики, в их цоколе устроены проезды для экипажей. Идея Росси в целом близка решению Театральной площади в Москве, спроектированной Осипом Бове. Но в архитектурном оформлении здания проявилась любовь Росси к декоративным деталям, поэтому петербургский театр выглядит праздничнее и нарядне московского.

Отношения между архитектором и императором Николаем I не сложились. Закончив строительство театра, Карл Росси подал рапорт об отставке и был немедленно уволен.

Василий Стасов (1769–1848)

Василий Петрович Стасов — один из немногих русских архитекторов, чьё творчество связано и с Москвой, и с Петербургом. Он родился в небогатой дворянской семье в Москве. Уже в четырнадцать лет Стасов поступил на государственную службу: сначала чертёжником, а позднее помощником архитектора.

В 1801 г., когда на престол взошёл Александр I, Стасов оформил Сокольническое поле в Москве, где должны были пройти народные гулянья по случаю коронации. Затея привлекла внимание императора, который познакомился с её автором и распорядился отправить его в заграничную командировку. Так Стасов попал во Францию, а затем в Италию, где изучал памятники античной архитектуры и проникся идеями и образами стиля ампир.

В 1811 г. Стасов получил звание академика Санкт-Петербургской академии художеств. Главным делом его стало общественное и промышленное строительство.

Первая важная постройка Стасова — Павловские казармы (1817–1821 гг.). Возведение казарм было связано с благоустройством самой большой площади Петербурга — Марсова поля. Их здание заняло целый квартал. Протяжённым фасадом длиной более ста пятидесяти метров оно выходило на Марсово поле, более коротким — на Большую Миллионную улицу. Рисунок главного фасада строг и симметричен. В центре — двенадцатиколонный портик, над ним — ступенчатый аттик с рельефами, справа и слева плоскость фасада прорезают небольшие шестиколониые портики, увенчанные фронтонами. Вместо невзрачных и неказистых строений, какими обычно выглядели казармы, Стасов построил настоящий дворец.

Василий Стасов. Павловские казармы. 1817–1821 гг. Санкт-Петербург.

Огюст де Монферран. Исаакиевский собор. 1818–1858 гг. Санкт-Петербург.

Здание Исаакиевского собора, построенное по проекту архитектора Огюста Рикара (Августа

Августовича) Монферрана (1786–1858), завершило ансамбль Сенатской площади и всего городского пространства вокруг Адмиралтейства.

Василий Стасов. Московские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге. 1834–1838 гг. Гравюра

Василий Стасов. Провиантские склады. 1821–1835 гг. Москва.

Известными постройками Стасова стали два петербургских храма — Преображенский и Троицкий соборы. Для Преображенского собора (1827–1829 гг.) зодчий выбрал простую

и выразительную форму куба. Гладкие стены скупо прорезаны узкими окнами, с запада вход оформлен монументальным портиком. Освящение собора в 1829 г. совпало с окончанием русско-турецкой войны, и это навело Стасова на мысль сделать вокруг него ограду из трофейных турецких пушек. Проектируя Троицкий собор (1828–1835 гг.), мастер был связан формой старой церкви XVIII в. В результате он возвёл крестообразное в плане здание, завершив каждый из выступов креста шестиколонным портиком и увенчав небольшой главой (куполом) на гладком барабане. Над средокрестием возвышается великолепный купол, барабан которого опоясан колоннадой.

Вершина творчества Стасова — триумфальные ворота у Московской заставы (Московские ворота) в Петербурге (1834–1838 гг.), которые должны были служить и парадным въездом в город, и памятником в честь победы в русско-турецкой войне. Архитектор воздвиг ворота в виде колоннады из двенадцати могучих колонн. Средний пролёт был сделан шире, чтобы под аркой могли проезжать экипажи. Основным материалом для сооружения Стасов выбрал чугун. Из него на Александровском чугунолитейном заводе были отлиты архитектурные детали и скульптура — фигуры гениев и трофеи. Надпись на триумфальных воротах гласит: «Победоносным российским войскам».

Красная площадь в Москве. Первая половина XIX в. Гравюра.

В то же время Стасов участвовал и в строительстве Москвы. В 1821–1835 гг. у Крымского моста в конце улицы Остоженки по его проекту были возведены здания провиантских складов. Суровые корпуса, лишённые декоративного убранства, образующие совершенный и ясный по форме ансамбль, — одно из лучших сооружений зодчего.

Стасов занял особое место в русской архитектуре первой половины XIX столетия, показав, что яркое архитектурное решение не зависит от назначения здания. Его творчество достойно завершает историю классицизма в России.

Осип Бове и архитектура Москвы

В первые годы XIX столетия Москва продолжала жить традициями прошлого века. Преобразование древней столицы в современный благоустроенный город произошло после наполеоновского нашествия и пожара 1812 г.

В 1813 г. была организована Комиссия для восстановления Москвы, которая занималась перестройкой города в течение тридцати лет. В том же году в Москву из народного ополчения возвратился Осип Иванович Бове (1784–1834). До Отечественной войны он учился в архитектурной школе, которой руководил Матвей Фёдорович Казаков, и работал в Кремле. Теперь Бове получил должность архитектора, в его ведении находилась центральная часть города.

С 1814 по 1816 г. Бове занимался реконструкцией Красной площади. Главная площадь древнего города утратила своё значение, когда Москва перестала быть столицей государства, и к началу XIX в. представляла собой пространство, хаотически застроенное каменными и деревянными лавками. Бове засыпал ров и уничтожил земляные укрепления, тянувшиеся вдоль кремлёвской стены. На месте рва был разбит бульвар и появился проезд к набережной Москвы-реки. Бове снёс ветхие лавки, открыв тем самым вид на Покровский собор (собор Василия Блаженного). Архитектор составил проект восстановления Никольской башни, разрушенной в 1812 г., и перестроил здание Торговых рядов, которое стояло напротив кремлёвской стены, отделяя площадь от Китай-города. Бове выделил композиционный центр площади, сориентировав центр фасада Торговых рядов на купол Сената. В 1818 г. на этой оси лицом к Кремлю был установлен памятник Минину и Пожарскому, созданный Иваном Мартосом. (На месте Торговых рядов в 1888 г. возведено новое здание, ныне стоящее на Красной площади; тогда же памятник Минину и Пожарскому перенесли к Покровскому

собору.)

Следующая работа Осипа Бове — проект Театральной площади и здания Петровского театра, позднее названного Большим. Идея создания площади принадлежала царю Александру I. Архитектору пришлось провести сложнейшие градостроительные преобразования, так как выбранное императором место было застроено, у стен Китай-города стояли бастионы и протекала река Неглинная. Бове спроектировал прямоугольную площадь, боковые стороны которой оформил зданиями с одинаковыми фасадами. А в глубине площади возвышался театр.

Иван Мартос (1754–1835)

Творчество скульптора Ивана Петровича Мартоса, воспитанника Академии художеств, заслужившего право на поездку в Рим, принадлежит в основном XIX столетию. Однако ещё в конце XVIII в. он создал ряд замечательных скульптур.

Вернувшись из Рима в 1 782 г., Мартос вскоре выполнил надгробия в Донском монастыре в Москве, за которые был удостоен звания академика. Надгробие С. С. Волконской — рельеф из белого мрамора — показывает плакальщицу, опирающуюся на урну с прахом, на постаменте которой начертана посвятительная надпись. Плакальщица изображена отвернувшейся от урны. Концом длинного покрывала, окутывающего всю её фигуру, она почти целиком прикрывает своё лицо. Скульптор словно не смеет показать лицо страдающей женщины, поскольку подлинное горе нельзя выразить.

Мартос создавал памятники и в технике круглой скульптуры, например надгробие Е. С. Куракиной (1792 г.) в Александро-Невской лавре в Петербурге. Плакальщица полулежит на высоком саркофаге, опираясь на медальон с портретом покойной. Лицо плакальщицы закрыто руками. Складки покрывала здесь выполнены более широко и свободно, а в изображении фигуры сочетаются классический идеал и реальная натура. Рельеф гробницы показывает двух юношей — сыновей Куракиной, утешающих друг друга в горе.

Первая четверть XIX столетия — самый плодотворный период в творчестве мастера. Именно

тогда он создал наиболее значительные произведения: рельеф «Истечение Моисеем воды в пустыне» (1804–1807 гг.) на портике Казанского собора в Петербурге, памятник герцогу де Ришелье в Одессе (1823–1828 гг.).

20 февраля 1818 г. памятник был установлен и открыт в том месте, которое выбрал для него автор, — в Москве, у здания Торговых рядов. Скульптор изначально задумал и разработал его обращенным к Кремлю и Красной площади, не рассчитывая на круговой обзор. Перед зрителем предстала выразительная и впечатляющая скульптурная композиция. Минин стоит, правой рукой энергично указывая на Кремль, а левой вручая меч князю Пожарскому. Лицо Минина сурово и сосредоточенно, в нём отразилась могучая воля героя. Лицо князя озабоченно и напряжённо — он ранен и не уверен в своих силах. Но правая его рука уже сжимает меч, а левая опирается на щит. Пожарский внимательно слушает Минина. (В конце XIX в. памятник был перенесён к Покровскому собору и отчасти утратил тот смысл, который вкладывал в его композицию Мартос.)

Гранитный постамент украшен двумя рельефами. Один из них посвящён сбору народных пожертвований по призыву Минина, другой изображает победоносное сражение ополчения под предводительством Пожарского.

Памятник Минину и Пожарскому принёс скульптору всенародное признание. Он же, оставаясь человеком скромным, не стремящимся к славе, подписал своё произведение как простой мастеровой: «Сочинил и изваял Иван Петрович Мартос родом из Ични».

Иван Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. 1804–1818 гг. Москва.

Крупнейшая работа Мартоса — созданный в 1804–1818 гг. памятник земскому старосте из Нижнего Новгорода Кузьме Минину Минину и князю Дмитрию Михайловичу Пожарскому, возглавившим народное ополчение против нашествия поляков в 1611–1612 гг. и изгнавшим захватчиков из Москвы.

Иван Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. Фрагмент. 1804–1818 гг. Москва.

Осип Бове. Петровский (Большой) театр. 1821–1824 гг. Восстановлен с изменениями в 1855–1856 гг. Москва.

Осип Бове. Триумфальные ворота в Москве. 1827–1834 гг. Гравюра.

Петровский (Большой) театр (1821–1824 гг.) — один из ярких образцов стиля ампир в Москве. Монументальное кубическое здание с гладкими стенами обращено в сторону площади колоннадой портика, над треугольным фронтоном установлена квадрига Аполлона. (В 1853 г. это здание сгорело и было восстановлено с изменениями; в таком виде оно дошло до наших дней.)

Под Китайгородской стеной, на месте заключённой в трубу реки Неглинной, архитектор спланировал живописный сквер с фонтаном.

В 1819–1822 гг. под стенами Кремля Бове разбил Кремлёвский сад (в 1856 г. его назвали Александровским). Самая интересная постройка сада, сохранившаяся до сих пор, — грот «Руины». Он устроен в искусственно насыпанном холме под Средней Арсенальной башней. Фасад грота выложен из блоков белого камня, вмонтированных в кирпичную кладку, вход оформляет непропорционально тяжёлая колоннада, что создаёт эффект затейливой архитектурной игры.

Последняя постройка зодчего, законченная в год его смерти, — триумфальные ворота у Тверской заставы (1827–1834 гг.). Огромная белокаменная арка с чугунными деталями — колоннами, карнизами, рельефами и скульптурой — напоминала о победе русского народа в войне с Наполеоном, об особой роли Москвы в этой победе. (В XX в. триумфальные ворота были перенесены на Кутузовский проспект.)

В первые десятилетия XIX в. Москва приобрела новый облик. И в этом наряду с Осипом Бове велика заслуга Доменико (Дементия Ивановича) Жилярди (1785–1845), сына итальянского архитектора, который приехал вместе с семьёй в Россию ещё в XVIII в. Жилярди учился в Петербургской академии художеств и Миланской академии искусств. В 1810 г. он вернулся в Москву.

Первой большой работой архитектора стало восстановление Московского университета после пожара в 1812 г. Жилярди сохранил композицию здания, построенного М. Ф. Казаковым, но изменил фасад, в котором появились простые монументальные формы ампира — гладкие стены, суровые колонны, выразительные рельефы.

Матвей Казаков, Доменико Жилярди. Университет. 1786–1793, 1817–1819 гг. Москва.

Доменико Жилярди. Здание Опекунского совета в Москве. 1823–1826 гг. Гравюра.

Доменико Жилярди. Дом Луниных. 1818–1823 гг. Москва.

Храм Христа Спасителя

Когда во второй половине 1812 г. в ходе Отечественной войны наступил перелом, в обществе возникла идея увековечить историческое событие — возвести памятник-мемориал. Александр I издал манифест о строительстве храма Христа Спасителя. В конкурсе проектов приняли участие ведущие зодчие, но победу одержал архитектор-любитель Александр Лаврентьевич (Карл Магнус) Витберг (1787–1855).

12 октября 1817 г., в пятую годовщину освобождения Москвы от французов, состоялась церемония закладки храма на Воробьёвых горах — высоком правом берегу Москвы-реки. Грандиозный храм в стиле позднего неоклассицизма — с мощными гладкими стенами, многоколонными портиками и богатым скульптурным убранством — должен был возвышаться над городом. Работы велись под руководством Витберга до 1825 г.

После смерти Александра новый Император Николай I приказал прекратить строительство. Самым популярным архитектором при Николае I стал

Константин Андреевич Тон (1794–1881), который одним из первых начал использовать мотивы средневекового русского зодчества. Он и получил право возвести новый храм Христа Спасителя (1837–1889 гг.) вместо витберговского, разобранного на Воробьёвых горах.

Зодчий выбрал эффектное и очень ответственное место — низину на излучине Москвы-реки вблизи кремлёвского ансамбля. Здесь на плоской площадке он возвёл огромный собор, весь облик которого — пятиглавие (пять куполов), аркатурно-колончатый пояс, закомары, шлемовидные главы — говорил о том, что за образец архитектор взял Успенский собор Кремля.

Рядом с Кремлём, продолжая панораму берега Москвы-реки, появилось здание, своей архитектурой и содержанием связанное со средневековыми постройками исторического центра города. Оно в полной мере воплотило в себе представления эпохи Николая I о национальной самобытности России. А в дальнейшем, когда город разросся вширь и ввысь, этот храм существенно повлиял на формирование облика центральной части Москвы.

Константин Тон. Храм Христа Спасителя. 1837–1889 гг. Разрушен в 1931 г., восстанавливается. Москва.

В 1817 г. Жилярди занял должность архитектора Воспитательного дома и построил для него здание Опекунского совета (1823–1826 гг.). Важное общественное значение Опекунского совета, руководившего делами Воспитательного дома[95], а также выдававшего деньги городскому населению на строительство жилых домов, отразилось в архитектурном облике ансамбля.

Главное здание выходит на улицу Солянку восьмиколонным портиком на высоком цоколе. Его центр подчёркнут куполом с полукруглыми окнами. По бокам расположены жилые постройки, невысокие и скромные по стилю. Они соединяются с главным зданием глухими каменными оградами с мощными пилонами (массивными столбами) проездных ворот.

Помимо общественных зданий Жилярди возводил и частные дома. Самый знаменитый из них — особняк Луниных (1818–1823 гг.) на Никитском бульваре. В числе выдающихся работ мастера можно назвать и реконструкцию подмосковной усадьбы Кузьминки, которой Жилярди занимался вплоть до отъезда в Италию в 1832 г.

Федор Толстой (1783–1873)

«Я русский, и горжусь этим именем. И, желая участвовать в славе соотечественников, желая разделить её… дерзнул я изобразить в медалях знаменитейшие события 1812,1813, 1814 годов и передать потомкам не дела, удивившие вселенную, нет… я решил передать потомкам слабые оттенки чувств, меня исполнивших, пожелая им сказать, что в наше время каждый думал так, как и я, и каждый был бы счастлив, нося имя русское», — заявил в 1814 г. художник и медальер граф Фёдор Петрович Толстой, решив запечатлеть в медалях события только что закончившейся Отечественной войны. К тому времени он прошёл обучение в медальерном классе Академии художеств, служил на Монетном дворе в Петербурге, создал первые самостоятельные работы и разрабатывал теорию медальерного дела.

В Академии художеств была образована специальная комиссия, которая оценила выполненные Толстым

рисунки будущих медалей и решила, что они, «как отличное произведение, заслуживают всякое уважение и признательность к дарованию и таланту трудившегося над ними…». Последовали двадцать лет упорного труда над двадцать одной медалью.

События войны 1812 г. мастер представил как единоборство древних славян со своими врагами и показал в возвышенном, идеальном, обобщённом виде — в традициях классицизма. Цикл начинается композицией, посвящённой Александру I, — «Родомысл девятого на десяти века» (1813–1814 гг.). Русский император показан в образе славянского бога Родомысла, на его щите изображена битва богов. На второй медали — «Народное ополчение» (1816 г.) — Россия в образе Родины-матери вручает своим сыновьям боевые мечи. В работе «Бородинская битва» (1816 г.) драматизм события передаёт выразительная группа из трёх сражающихся воинов. Ещё напряжённее выглядит «Бой при Малом Ярославце» (1817–1818 гг.): русский богатырь резким движением руки ломает меч врага. Бегство Наполеона через Неман изображено в аллегорической форме (1820 г.). Воин, черты лица которого напоминают Наполеона, стремительно перешагивает через старца, спокойно спящего на земле, — образ реки Неман.

Серия медалей Толстого стала одним из лучших памятников русскому народу — победителю в войне с Наполеоном.

После завершения этой работы в 1836 г. мастер получил заказ от императора Николая I на цикл медалей, посвящённых русско-персидской и русско-турецкой войнам. Продолжая совершенствовать медальерное искусство, Толстой создал яркие, безупречные по композиции произведения и в 1842 г. был удостоен звания профессора Академии художеств.

Творческое наследие Ф. П. Толстого составляют не только медали и рельефы, но также картины, рисунки, иллюстрации к литературным произведениям, театральные декорации и эскизы костюмов. В последние годы жизни он занимал пост вице-президента Академии художеств.

Фёдор Толстой. Родомысл девятого на десяти века. 1813–1814 гг.

Фёдор Толстой. Сражение при Бриенне в 1814 г. 1828 г.

Живопись

Начало XIX столетия по праву называют золотым веком русской живописи. Именно тогда русские художники достигли того уровня мастерства, который поставил их произведения в один ряд с лучшими образцами европейского искусства.

В живописи воплотились романтические идеалы эпохи национального подъёма. Отвергнув строгие, не допускающие отступлений принципы классицизма, художники открыли многообразие и неповторимость окружающего мира. Это не только отразилось в привычных уже жанрах — портрете и пейзаже, — но и дало толчок к рождению бытовой картины, которая оказалась в центре внимания мастеров второй половины столетия. Пока же первенство оставалось за историческим жанром. Он был последним прибежищем классицизма, однако и здесь за формально классицистическим «фасадом» скрывались романтические идеи и темы.

Орест Кипренский (1782–1836)

Орест Адамович Кипренский, внебрачный сын русского помещика, воспитывался в семье приёмного отца — Адама Карловича Швальбе, крепостного немецкого происхождения. Фамилия Кипренский вымышленная; возможно, она происходит от имени богини Киприды[96]. Шести лет от роду Кипренский был определён в Воспитательное училище при Санкт-Петербургской академии художеств, а затем и в академию, где учился исторической живописи. Однако настоящим его призванием стал портрет.

Уже одна из первых его работ — погрудный портрет Адама Швальбе (1804 г.) — имела большой успех. Написанный на деревянной доске портрет казался произведением европейского мастера XVII в. Живопись Кипренского привлекает тёплыми золотистыми тонами в духе любимого им голландского художника Рембрандта. Один из критиков того времени отметил в его полотнах «кисть широкую, смелую, мягкую, колорит сильный, удивительное сочетание в красках, искусные переливы теней».

Совет Академии художеств присудил Кипренскому за картину «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1805 г.) Большую золотую медаль, которая давала право на пенсионерскую поездку за границу. Но отъезд был отложен из-за наполеоновских войн в Европе.

Около 1808–1809 гг. Кипренский выполнил «Портрет мальчика А. А. Челищева». Свободные, смелые мазки, сочетание ярких цветов в одежде мальчика — густо-синего, алого, белого — и чёрные, почти без блеска глаза создают образ, в котором сочетаются непосредственность ребёнка и серьёзность взрослого. Художник словно предсказал незаурядную судьбу своего героя. В пятнадцать лет он уже участвовал в Отечественной войне 1812 г. и в рядах русской армии дошёл до Парижа.

Орест Кипренский. Портрет мальчика А. А. Челишева. Около 1808–1809 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Орест Кипренский. Портрет Е. В. Давыдова. 1809 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

В 1809 г. Кипренский был откомандирован на три года в Москву. Там он создал несколько полотен, за которые его избрали академиком. Одно из них — парадный портрет гусара Евграфа Владимировича Давыдова (1809 г.), двоюродного брата поэта и будущего героя Отечественной войны Дениса Давыдова. Офицер стоит в непринуждённой изящной позе. Он показан почти во весь рост. Его мундир написан насыщенными контрастными цветами: ярко-красный ментик[97] украшен золотым позументом, а белые чикчиры[98] оттенены серебряной портупеей.

Большой глубиной при внешней простоте обладают женские образы Кипренского. Портрет Дарьи Николаевны Хвостовой (1814 г.) отличают спокойствие и умиротворённость. Перед зрителем жена, мать семейства, милая и обаятельная женщина. Детали костюма и обстановки — модная в те годы жёлтая персидская шаль, воздушный кисейный воротник платья,

золочёная спинка кресла — выписаны удивительно тонко. Но наиболее привлекательны доброе, отзывчивое, немного печальное лицо героини и взгляд её тёплых глаз.

Образ поэта, творца особенно интересовал художников романтического направления. В 1816 г. Кипренский написал портрет Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). Задумчивое лицо стихотворца, контрастное освещение на фоне нечёткого пейзажа с руиной, бурным морем и облачным небом — всё подчёркивает романтический характер его поэзии.

В 1816 г. Кипренский, уже сложившийся мастер, впервые поехал за границу. В Италии художник прожил несколько лет, работая в основном над историческими картинами. Однако они либо не сохранились, либо вообще не были закончены.

В начале 1822 г. Кипренский выставил несколько работ в парижском Салоне. В Париже он выполнил портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной (1822–1823 гг.). Её руки сложены совсем как у Джоконды на знаменитом полотне Леонардо да Винчи, которое Кипренский видел в Лувре. Да и сама композиция портрета словно заимствована у мастеров эпохи Возрождения: женщина сидит в тёмной комнате перед окном, за которым открывается пейзаж.

Орест Кипренский. Портрет девочки в маковом венке. 1819 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Этот портрет Кипренский написал в Италии. Модель изящно и очень по-детски облокотилась на высокий стол и обернулась к зрителю. Прекрасно переданы пластика движения, чистота и естественность ребёнка.

Любопытно, что эту картину, как и портрет Адама Швальбе, итальянцы посчитали работой старого мастера. Кипренский писал в Россию: «Мне в глаза говорили… якобы в нынешнем веке никто в Европе так не пишет, а особенно в России может ли кто произвести оное чудо».

Орест Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Орест Кипренский. Портрет Е. С. Авдулиной. 1822–1823 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Однако пейзаж у Кипренского — это не выписанный во всех деталях ландшафт и не изображение конкретного города, а неясный, романтический вид. На его фоне особенно трогательным кажется белый цветок левкоя в стакане на окне. С цветком сопоставлен и образ самой героини — одновременно хрупкий и холодный. Взгляд, направленный мимо зрителя, придаёт её лицу выражение отрешённости. С виртуозным мастерством изображены детали костюма — жёлтая узорчатая персидская шаль (такая же, как на портрете Хвостовой), жемчужное ожерелье, кисейный чепец.

В 1823 г. Кипренский вернулся в Петербург. На родине художник написал множество портретов, в том числе портрет Александра Сергеевича Пушкина (1827 г.). Скрещённые на груди руки поэта, складки плаща, наброшенного на плечи, — всё это характерные признаки романтического героя, отрешённого от окружающего мира и погружённого в свои мысли. Живой взгляд пушкинских глаз выражает вдохновение и сосредоточенность.

Поэт как бы прислушивается к внутреннему голосу: «…минута — и стихи свободно потекут». Пушкин показан в самый счастливый, светлый момент — момент творчества. Именно это особенно понравилось в портрете и самому поэту. Он выразил своё восхищение мастерством живописца в стихотворении, посвященном Кипренскому:

Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых муз, —
И я смеюся над могилой,
Ушед навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Так Риму, Дрездену, Парижу
Известен впредь мой будет вид…

Василий Тропинин (1776–1857)

Василий Андреевич Тропинин родился в семье крепостных, но сильный характер, терпение и безграничная любовь к искусству помогли ему отстоять своё право заниматься любимым делом и стать одним из крупнейших портретистов первой половины XIX столетия.

С 1793 г. семья графа Ираклия Ивановича Моркова, которому принадлежал художник, жила в Петербурге. Здесь Тропинину позволили посещать классы Академии художеств. Тогда академия впервые допустила в свои стены «всякого звания и лет молодых людей», в том числе и крепостных. Василий Тропинин одновременно занимался в живописном и рисовальном классах, но в 1804 г. его учёба внезапно прервалась — граф Морков приказал своему крепостному следовать за ним в имение на Украине. Здесь Тропинин был и кондитером, и лакеем, и архитектором; он построил церковь в селе Кукавка, где граф предполагал поселиться. Всё свободное время Тропинин отдавал живописи. Первые известные работы мастера были созданы в самом начале XIX в. на Украине и в Москве, куда он часто ездил со своим хозяином.

В 1812 г. семья Морковых вернулась в Москву. Тропинину пришлось отделывать интерьер их дома, пострадавшего при пожаре. В это время он выполнил портреты членов семьи Морковых, лучшим из которых стал этюд, изображающий братьев Н. И. и И. И. Морковых (1813 г.). «Портрет сына художника» (1818 г.) написан рукой уже зрелого мастера.

Слава Тропинина росла, и окружение графа постоянно твердило ему о том, что крепостной художник очень талантлив и его необходимо освободить. Морков был вынужден расстаться со своей «собственностью» и в 1823 г. дал Тропинину вольную. В этом же году художник представил в академию работы «Портрет художника Скотникова» (1821 г.), «Старик нищий» и «Кружевница» (обе 1823 г.). Женщина за работой олицетворяла для художника мир домашнего уюта и душевного тепла. Кружевница ласково и доверчиво смотрит на зрителя, а её пальцы ловко плетут узор. Вскоре Тропинин получил звание академика.

Став свободным, художник поселился в Москве. В конце 20-х — 40-е гг. XIX в. мастер был необыкновенно популярен. В это время он написал множество портретов. Среди них «Портрет Пушкина» (1827 г.) — очень простой и «домашний», выполненный в лёгкой, свободной манере;

«Автопортрет с палитрой» на фоне Кремля, созданный при тёплом вечернем освещении (1846 г.), и др.

Художник создал более семисот работ, в основном портреты современников: людей известных и неизвестных, богатых и бедных — архитекторов, писателей, актёров, учёных, военных, господ и крестьян, странников, нищих и детей. Мир Тропинина тих и спокоен, в нём нет страстей и драматизма, но разлита глубокая, всеобъемлющая любовь к человеку. Полотна этого живописца излучают её своими тёплыми красками, мягким, обволакивающим светом, добрыми улыбками, неторопливыми жестами и ясными взглядами персонажей.

Василий Тропинин. Кружевница. 1823 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В 1828 г. Кипренский вновь покинул Россию — теперь уже навсегда. Его влекла в Италию любовь к юной Мариучче (Анне-Марии Фалькуччи), «девочке в маковом венке», портрет которой он написал почти десять лет назад. В 1834 г. Кипренский перешёл в католичество и обвенчался с Мариуччей. Через два года мастер скончался.

Сильвестр Щедрин (1791–1830)

Сильвестр Феодосиевич Щедрин вырос в среде художников. Его отец, Феодосий Фёдорович, был скульптором, а дядя, Семён

Фёдорович, — пейзажистом. В девять лет Щедрин поступил в Академию художеств. Восхищение городскими видами итальянца Каналетто, которые он видел в Эрмитаже, а также, вероятно, влияние дяди определили выбор будущего живописца — он стал пейзажистом. Закончив академию в 1811 г., Щедрин получил Большую золотую медаль и право совершить пенсионерскую поездку за границу. Но её пришлось отложить: в Европе шла война с Наполеоном.

Щедрин несколько лет совершенствовался при академии, представляя на выставки свои картины, изображающие окрестности Петербурга. В пейзажах 1815–1817 гг. он показал не центральные улицы и набережные Невы, которые так привлекали мастеров XVIII столетия, а безмятежные городские окраины: прогуливающихся господ, погружённых в повседневные заботы простолюдинов.

В 1818 г. Щедрин наконец поехал в Италию, которая стала для него второй родиной. Сначала он поселился в Риме, посещал музеи, работал с натуры. Получив от брата русского императора, великого князя Михаила Павловича, заказ на неаполитанские пейзажи, Щедрин отправился на юг страны. Неаполь очаровал художника. Он писал: «Я живу на берегу морском в самом прекраснейшем и многолюднейшем месте… много разносчиков с устрицами и разными рыбами, крик страшный…».

Свои картины Щедрин тоже часто населял пёстрой толпой. Его персонажи — не условные фигуры на фоне величественной природы, а живые, характерные типы. Вот один рыбак плывёт в лодке, другой сушит сети, кто-то тащит корзину, а многие просто отдыхают, и это состояние «сладкого ничегонеделания» замечательно гармонирует с тишиной и негой, разлитой в жарком южном воздухе. Любимыми его моделями были нищие и бродяги. Они позволяли лучше передать «местный колорит», который особенно ценили заказчики. «Сначала я должен был… искать… оборванных и запачканных нищих и пьянюшек всякого роду, но когда они узнали, что им за это платят, то мне от оных не было отдыху…», — рассказывал художник в одном из писем в Россию.

В 1822 г. Щедрин написал отчётную картину для Академии художеств — «Колизей в Риме» — в которой традиционный сюжет был решён по-новому, как «портрет колизея», живущего уже в современном городе. В следующем году он начал полотно «Новый Рим. Замок Святого Ангела». Его название было символичным: молодой художник по-своему увидел и показал Вечный город.

Вдали, на линии горизонта, изображён собор Святого Петра — главный католический храм мира. Справа, за мутными желтоватыми водами Тибра, возвышается круглое античное

здание — мавзолей императора Адриана, в Средние века превращенный в замок Святого Ангела. А на ближнем берегу — совсем не парадный уголок Рима тех времён. Дома здесь словно вырастают из воды. Группа рыбаков на первом плане оживляет застывший пейзаж, где даже речная вода кажется неподвижной: так чётко отражается в ней купол собора Святого Петра.

Согласно правилам академической живописи, три плана картины должны быть строго отделены друг от друга. У Щедрина же первый план плавно перетекает в средний, а средний — в дальний. Поэтически возвышенное дальнее пространство и буднично-житейское ближнее разграничены мостом, но объединены общим пространством неба.

Сильвестр Щедрин. Новый Рим. Замок Святого Ангела. Фрагмент. После 1823 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Картина Щедрина «Новый Рим…» очень понравилась современникам как в Италии, так и в России. Это произведение открыло новую страницу в истории русской пейзажной живописи.

В многочисленных видах Рима и его окрестностей мастер под воздействием натуры постепенно отказался от общепринятого в то время коричневатого тёплого колорита и стал писать в холодных голубоватых и серебристых тонах. Сильвестр Щедрин стал первым из европейских художников, кто стремился передать в живописи живое впечатления от природы, многообразной и изменчивой.

Самые светлые и гармоничные пейзажи — «Набережная

Санта-Лючия в Неаполе» (1829 г.), «Набережная Мерджеллина в Неаполе» (1827 г.), «Вид Неаполя» (1829 г.) — появились во время новой поездки Щедрина на юг Италии, в Неаполь, Сорренто и на остров Капри.

Негой южного итальянского лета наполнен цикл «Террасы на берегу моря». Щедрин запечатлел необыкновенно уютные, прогретые солнцем и увитые лозами винограда террасы в разное время дня, наблюдая жизнь и нравы различных персонажей: священников и монахов, нищих и мальчишек.

Единство природы и обживших её людей в произведениях Щедрина столь естественно, что кажется, будто художник писал их одновременно. Однако летом он обычно выполнял с натуры пейзаж, а зимой «населял» его людьми. Поэтому некоторые незавершённые работы мастера непривычно безлюдны. Таков, например, «Вид Амальфи близ Неаполя» (1826 г.). На первом плане картины видны коричневато-зелёные скалы, на горизонте — голубая гора, а между ними — светлые домики приютившегося на скале городка Амальфи.

В последние годы жизни художник нередко писал ночные пейзажи, освещённые светом луны или костра. А на картине «Неаполитанские рыбаки в лунную ночь. Вид Позилиппо» (конец 20-х гг.) жаркий огонь костра на первом плане контрастирует с холодным серебристым блеском лунной дорожки на поверхности моря. Щедрин одним из первых открыл этот необычный цветовой эффект, ставший очень популярным в русской живописи середины и второй половины XIX в.

Сильвестр Щедрин. Набережная Мерджеллина в Неаполе. Фрагмент. 1827 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Сильвестр Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. Из серии «Террасы на берегу моря». 1828 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Пейзажи Щедрина пользовались огромным успехом у публики. Материально независимый от академии, он стал вольным художником и до конца дней жил в Италии. Его творчество предвосхитило открытия французских художников-импрессионистов.

Карл Брюллов (1799–1852)

Карл Павлович Брюллов ещё студентом имел репутацию молодого гения. Позже, когда художник стал знаменитым, его прозвали Великим Карлом. Мастер сумел найти золотую середину между господствовавшим в академической живописи классицизмом и новыми романтическими веяниями. Брюллов учился живописи с раннего детства: сначала дома — несколько поколений семьи Брюлло (или Брылло; так звучала эта французская фамилия, позднее переделанная на русский лад) были художниками, — а с 1809 по 1821 г. в Петербургской академии художеств.

В 1822 г. только что созданное Общество поощрения художников[99] направило Брюллова за границу. В Риме он написал множество сцен из жизни современной Италии,

запечатлел немало итальянок, красота которых в начале XIX в. считалась совершенной. У героинь брюлловских картин правильные черты и безупречный овал лица, обрамлённый чёрными как смоль волосами. Эти полотна словно излучают тепло южного солнца; их золотистый колорит и очарование темноволосых красавиц привлекали публику, вызывая множество подражаний.

Для картины «Итальянский полдень» (1827 г.) мастер выбрал не юную модель, а зрелую женщину, чья красота в его глазах олицетворяла собой полдень жизни. Однако обращение к натуре, далёкой от изящных классических пропорций, вызвало неудовольствие в Обществе поощрения художников. Тогда Брюллов отказался от пансиона и стал независимым живописцем.

Именно в Италии Брюллов создал свои первые портреты-картины. На знаменитом полотне «Всадница» (1832 г.) изображены воспитанницы графини Ю. П. Самойловой Джованнина и Амацилия Паччини: старшая сестра на вороном коне подъезжает к дому, а младшая, выбежав на крыльцо, с восторгом смотрит на неё. В отличие от традиционных портретов здесь показаны герои в движении. Оно подчиняет главному персонажу других действующих лиц и предметы, объединяя их в гармоничную композицию. Темой портрета-картины становится, по словам художника, «человек в связи с целым миром».

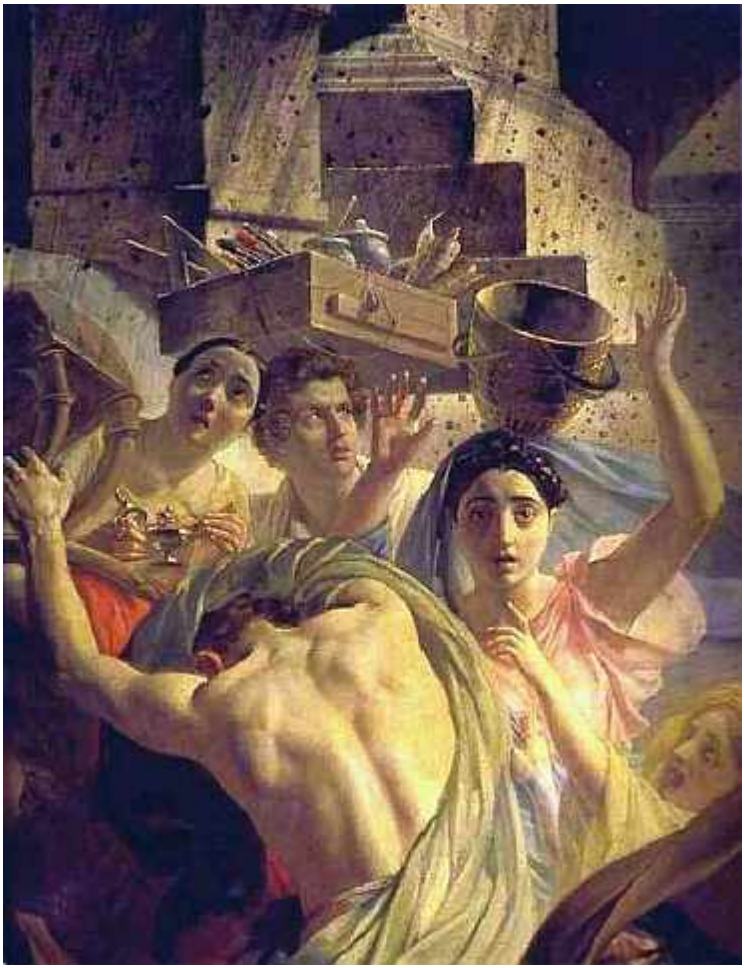
Карл Брюллов. Всадница. 1832 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Карл Брюллов. Итальянский полдень. 1827 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Карл Брюллов. Последний день Помпеи. 1830–1833 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Ещё в 1827 г. Брюллов посетил раскопки античного города Помпеи, который был погребён под толстым слоем лавы и пепла во время извержения Везувия в 79 г. «Последний день Помпеи» (1830–1833 гг.) стал самым известным произведением мастера. Мотив катастрофы, неистовства сил природы, эффектное грозовое освещение — всё это характерно для романтической идеи господства рока и стихии над человеком. В картине нет главного героя, обязательного в исторической живописи классицизма. Но все персонажи написаны в академическом духе: их позы красивы и величественны, они похожи на античные статуи, волнение и ужас отражаются лишь на лицах. Среди многочисленных охваченных паникой героев картины выделяется фигура художника, несущего ящик с красками, — это автопортрет Брюллова, который изобразил себя в роли участника трагедии.

Во время работы Брюллов тщательно изучил свидетельства современников катастрофы и открытия археологов. Для некоторых персонажей (мать с дочерьми на первом плане слева, женщина, лежащая в центре) художник использовал слепки, сделанные во время раскопок (в пустоты, образованные в пепле телами погибших, заливался гипс, который, застывая, воссоздавал их предсмертные позы).



Карл Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент. 1830–1833 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

И в Италии, и в России, где полотно «Последний день Помпеи» было выставлено в Академии художеств, Брюллова ждал триумф. Поэтому когда в 1835 г. он вернулся на родину, император Николай I заказал ему картину на тему, взятую из отечественной истории, — «Осада Пскова польским королём Стефаном Баторием в 1581 году» (1839–1843 гг.).

Сам художник называл эту неудачную работу «досадой от Пскова» и не закончил её. Больше он к исторической живописи не возвращался.

Брюллов много работал в жанре портрета. Поэта и драматурга Нестора Васильевича Кукольника живописец запечатлел в образе романтического героя, охваченного

разочарованием и безысходностью (1836 г.).

В «Автопортрете» (1848 г.) нет традиционных атрибутов живописца — палитры, кистей и т. д. Тонкая нервная рука Великого Карла устало свисает с подлокотника кресла. Руки на портретах Брюллова всегда очень выразительны: они «договаривают» то, на что лишь намекают лица.

Карл Брюллов. Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приёмной дочерью Амацилией Паччини. Около 1842 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Героиня этого портрета-картины Юлия Самойлова была близким другом художника. Здесь она одновременно участница и созерцательница маскарада. Фоном для величественной фигуры графини служит ярко-красный занавес, который отделяет её от карнавальной толпы. Брюллов запечатлел не просто бал, а, как говорил он сам, «маскарад жизни». Не случайно за картиной закрепилось более короткое и запоминающееся название — «Маскарад».

Карл Брюллов. Портрет Н. В. Кукольника. 1836 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Художник, обычно выбиравший для своих моделей определённое амплуа, представил самого себя в роли утомлённого мэтра. «Автопортрет» был написан стремительно, за один сеанс и сохранил все преимущества этюда — яркость и живость.

В 1849 г. Брюллов из-за болезни вновь уехал за границу на остров Мадейра, а в 1850 г. переехал в Рим, где провёл последние годы жизни.

Александр Иванов (1806–1858)

Александр Андреевич Иванов родился в Петербурге в семье профессора Академии художеств, который и стал его наставником в искусстве.

Уже первая крупная работа восемнадцатилетнего живописца на сюжет из «Илиады» Гомера — «Приам, испрашивающий у

Ахиллеса тело Гектора» (1824 г.) — показала, что он в совершенстве усвоил академическую манеру живописи. Классическая красота Ахиллеса, мастерски выполненные одежды коленопреклонённого Приама, подобные античным статуям персонажи второго плана, искусная композиция сделали бы честь любому маститому академику.

В 1827 г. Иванов написал для Общества поощрения художников картину на библейский сюжет — «Иосиф, толкующий сны заключённым с ним в темнице хлебодару и виночерпию». За неё Общество поощрения художников удостоило молодого живописца большой золотой медали и сразу заказало ему ещё одну картину, на этот раз на тему из древнегреческой мифологии — «Беллерофонт[100] отправляется в поход против химеры» (1829 г.). Хотя это произведение не вызвало восторгов Общества, автор получил заслуженную награду — право на поездку в Италию.

Иванов посетил Флоренцию, Рим, Венецию, Неаполь. Он остался равнодушен к академической живописи болонских художников XVII в., но зато восхищался работами мастеров раннего Возрождения. В Италии живописец впервые увидел мраморные античные статуи, с гипсовыми слепками которых он познакомился в классах Академии художеств. Эти впечатления отразились в картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831–1834 гг.). Картина осталась незаконченной. Иванов признался, что бросил работу над ней, когда утратил весёлое расположение духа.

В середине 30-х гг. художник вновь обратился к сюжетам из Библии. В картине «Явление Христа Марии Магдалине[101]» (1834–1836 гг.) классическая правильность поз и жестов героев сочетается с христианской просветлённостью их лиц, ощущением чуда. Особенно выразительна фигура Марии Магдалины: она поднимается с колен навстречу Христу, протягивая к Нему руки. Христос жестом останавливает её. Его образ соответствует академическим канонам красоты. За эту картину Иванов получил звание академика. Она очень понравилась Обществу поощрения художников, которое сохранило за живописцем пансион ещё на три года.

Александр Иванов. Явление Христа Марии Магдалине. Фрагмент. 1834–1836 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Замысел композиции большого произведения «Явление Христа народу» (1837–1857 гг.) возник у Иванова в середине 30-х гг. Посылая эскиз отцу в Петербург, художник сопроводил его подробным описанием, по которому можно узнать героев будущей картины: учеников, окружающих Иоанна Крестителя и готовых последовать за Христом; выходящих из воды людей, которые спешат увидеть Мессию; юношу, уже принявшего крещение и смотрящего на Христа; группу левитов[102] и фарисеев[103]. Уже тогда Иванов задумал изобразить Христа в отдалении от других персонажей. «Иисус должен быть один совершенно», — подчёркивал он.

Художник много работал над отдельными образами, писал их иногда с нескольких моделей. Так, например, в лице Иоанна Крестителя соединены черты юноши и женщины. Создавая образ Иисуса Христа, он набрасывал рядом с лицами живых натурщиков и натурщиц головы античных статуй. На некоторых зарисовках

словно сталкиваются два противоположных характера, а образ в картине их примиряет, он всегда более нейтрален и спокоен.

Александр Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Не менее подробно разрабатывал Иванов в этюдах мотивы природы, многие из них даже стали законченными пейзажами. В «Явлении Христа народу» изображены земля и вода, долина и горы, зелень, небеса и солнечный свет. Но это не реальный пейзаж, в поисках которого Иванов вначале хотел отправиться в Палестину, а образ целого мира, сложенный, подобно мозаике, из разных впечатлений художника об итальянской природе.

В 1837 г. художник начал работать на холсте размером почти семь с половиной на пять с половиной метров. Вопреки академическим правилам он расположил Христа — смысловой центр картины — в глубине композиции.

В своём произведении Иванов соединил некоторых героев в пары. Сопоставлены юный апостол Иоанн (он стоит позади Иоанна Крестителя в красном плаще) и рыжеволосый обнажённый юноша (в центре картины): оба они устремлены к Иисусу. Выходящие из воды старик и юноша (в левом нижнем углу полотна), наоборот, противопоставлены друг другу. Это образ начала и конца человеческой жизни, встречи прошлого и будущего. Будущее Иванов связывал с явлением Христа, прошлое — с пророчеством Иоанна Крестителя, поэтому старик вслушивается в слова Иоанна, а юноша стремится рассмотреть Мессию. И в двух других парах персонажей (в центре полотна, прямо под фигурой Иисуса, и справа, перед группой левитов и

фарисеев) старики слушают, а молодые смотрят.

Справа на первом плане расположены мальчик, от холода обхвативший себя руками, и дрожащий мужчина, выражение лица которого — смущённое и напуганное — говорит о малодушии.

Александр Иванов. Голова Иоанна Крестителя. Этюд к картине «Явление Христа народу». Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Образ «дрожащего» противопоставлен образу рыжеволосого юноши: состояния страха и восторга замечательно переданы в их позах. Тело рыжеволосого юноши прекрасно в своём порыве, в нём сочетаются духовное и физическое совершенство. «Дрожащий» олицетворяет идею неподготовленности человека к переменам, он страшится их и привязан к прошлому (как и старики, он слушает, а не смотрит).

Александр Иванов. Вода и камни под Палаццуола. Этюд к картине «Явление Христа народу». Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Во время работы над картиной Иванов познакомился в Риме с Николаем Васильевичем Гоголем. Общность взглядов сблизила их, и художник запечатлел писателя на полотне. В его правой части, среди группы левитов и фарисеев, выделяется странная фигура: человек в кирпично-красной одежде, с растрепавшимися чёрными волосами входит в толпу со стороны Христа, оглядываясь на Него. Зритель читает на лице этого персонажа (так называемого ближайшего к Христу) живое, острое переживание собственного несовершенства и неудовлетворённость окружающим миром.

Прототипом образа странника, или путешественника, изображённого на картине, стал сам Иванов. Он наблюдает происходящее беспристрастно, как будто со стороны, хотя расположен в центре полотна, прямо под руками Иоанна Крестителя. Наблюдатель, свидетель, но не участник событий — такой видит свою роль художник.

Александр Иванов. Аппиева дорога. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Иванов внимательно вглядывался в пейзажи Италии — колыбели европейской цивилизации. Здесь не только каждый камень, но и сама земля — свидетель истории. Вот Аппиева дорога, которая была проложена древними римлянами в 312 г. до н. э. Подобно морщинам на лице старика, она несёт следы прошедших времён и символизирует вечность.

Иванов не стал изображать Святого Духа в виде голубя или сияющего облака над головой Христа, как другие художники в подобных сценах. В его произведении чудо Богоявления совершается в умах и душах людей, поэтому здесь нет действия, персонажи картины замерли в красноречивых позах.

Иванов известен в основном как автор одной картины — «Явления Христа народу». Двадцать лет мастер работал над этим произведением. Современники считали его непрактичным мечтателем: он не хотел отвлекаться от своей большой картины и писать для заработка популярные бытовые сценки. Незадолго до смерти, весной 1858 г., он привёз картину в Петербург.

Признание несколько запоздало: у Иванова не было прямых учеников, но русские художники последующих поколений по-

разному преломляли его идеи в своём творчестве.

Павел Федотов (1815–1852)

Павел Андреевич Федотов, основоположник совершенно нового для России жанра бытовой сатирической картины, родился в Москве в семье отставного офицера. По желанию отца он окончил Первый Московский кадетский корпус и отправился в Петербург. В свободные от службы часы юный прапорщик посещал рисовальные классы Академии художеств и залы Эрмитажа, где выставлялись жанровые картины голландских мастеров XVII в.

Несколько портретов однополчан сделали Федотова известным. Из таких портретов он составлял на небольших листах бумаги целые композиции в технике акварели (например, «Встреча в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича 8 июля 1837 года», 1838 г.). Одновременно появлялись карикатуры и меткие, остроумные зарисовки армейской жизни.

Две сепии «Кончина Фидельки» и «Следствие кончины Фидельки» (1844–1846 гг.) объединены общими персонажами и сюжетом. Они рассказывают о смерти барыниной собачки и о происшедших вслед за этим событиях. На первом листе художник изобразил переполох в доме: он полон детей, прислуги, копошащихся по всем углам кошек и собак, которые, однако, не могут заменить барыне её любимицы. Царящие здесь хаос и взаимное раздражение персонажей, кажется, озвучивают сцену криками и плачем.

Вторая работа изображает тот же дом на другой день. Шум и гвалт сменились тишиной, нарушаемой лишь шёпотом людей, соболезнующих хозяйке: от расстройства она слегла. На первом плане — художник за мольбертом, рисующий проект надгробного памятника Фидельке. Это сам Федотов. Автор не отделял себя от своих персонажей, он и смеялся над ними, и сочувствовал им.

Павел Федотов. Следствие кончины Фиделькы. 1844–1846 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В 1844 г. Федотов вышел в отставку и решил осуществить свою мечту: стать наконец профессиональным художником. Днём он наблюдал и запоминал любопытные сценки на улицах Петербурга, а по вечерам рисовал.

Сначала Федотов работал в графических техниках: карандаше, акварели и сепии, позднее перешёл к живописи маслом.

Сюжет первой картины, написанной маслом, — «Свежий кавалер» (1846 г.) — был сначала разработан в сепии[104] «Утро чиновника, получившего первый крестик». Небольшая комната, в которой происходит действие, кажется ещё теснее из-за того, что она захламлена сломанной мебелью, пустыми бутылками, осколками посуды. Здесь многие вещи рассказывают о привычках хозяина. На столе и следы вчерашнего ужина (колбаса на бумаге, графин водки, свечной огарок со щипцами для снятия нагара), и туалетные принадлежности, попавшие сюда уже утром, когда герой стал собираться на службу.

Под одним столом спит собака, из-под другого виднеется… голова гостя. Сам кавалер стоит посреди всего этого хаоса в неожиданно величественной позе, а кухарка с насмешкой указывает раздувшемуся от спеси хозяину на прохудившийся

сапог. В первой картине Федотов только пробовал себя в масляной живописи. Вводя цвет, он скорее раскрашивал отдельные предметы, чем объединял их в гармоничную цветовую композицию.

Павел Федотов. Свежий кавалер. 1846 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Алексей Венецианов и его школа

Алексей Гаврилович Венецианов (1780–1847) родился в Москве в семье купца. В двадцать два года он отправился в Петербург и поступил на государственную

службу. В свободное время Венецианов посещал Эрмитаж, изучал и копировал картины старых мастеров. Здесь же он познакомился с известным портретистом Владимиром Боровиковским и поступил к нему в ученики.

В 1811 г. на соискание звания академика художник представил в Академию художеств автопортрет. С этой целью традиционно выставлялись религиозные или исторические картины либо портреты известных людей, а автопортрет — впервые. Из мягко освещённого пространства прямо к зрителю обращено некрасивое, но одухотворённое лицо мастера. Его глаза за стёклами очков внимательны и сосредоточенны. Кажется, что модель не он, а зритель, смотрящий на портрет. Работа была прекрасно написана и вызвала всеобщее одобрение. Венецианов стал академиком.

Вскоре он женился, приобрёл имение Сафонково в Тверской губернии, оставил службу и уехал в деревню. В своей усадьбе Венецианов продолжил занятия живописью и начал педагогическую деятельность. Художника влекли живая русская природа, простые люди, их труд и образ жизни, напрямую связанные с землёй.

Картина «Гумно», написанная в 1823 г. с натуры, — и интерьер, и жанровая сцена одновременно. Потоки солнечного света проникают в помещение сразу с трёх сторон: через проём на переднем плане холста (чтобы изобразить интерьер максимально достоверно, Венецианов приказал выпилить стену гумна), а также через ворота слева и на заднем плане. Группы и отдельно стоящие фигуры крестьян постепенно уводят взгляд зрителя вглубь картины. Это полотно, выставленное в академии, вызвало волну споров, но в конце концов получило признание. Его купил император Александр I.

В дальнейшем Венецианов создал целую серию «крестьянских» полотен, которые назвал «портретами жизни человеческой». Мальчик-пастушок спит на берегу речки. У него за спиной типичный русский пейзаж, один из первых в истории русской живописи («Спящий пастушок», 1823–1824 гг.). Статная женщина в сарафане идёт по полю, держа под уздцы лошадей. Её взгляд прикован к ребёнку, сидящему на краю поля («На пашне. Весна», первая половина 20-х гг.). Хлеб созрел, и его

убирают женщины-жницы. Крестьянка, сидящая вполоборота к зрителю на высоком помосте, кормит младенца («На жатве. Лето», середина 20-х гг.). Художник писал без эскизов и предварительного рисунка, сразу на холсте с натуры или по воспоминаниям. Непосредственность и простота резко отличали его картины от академических работ.

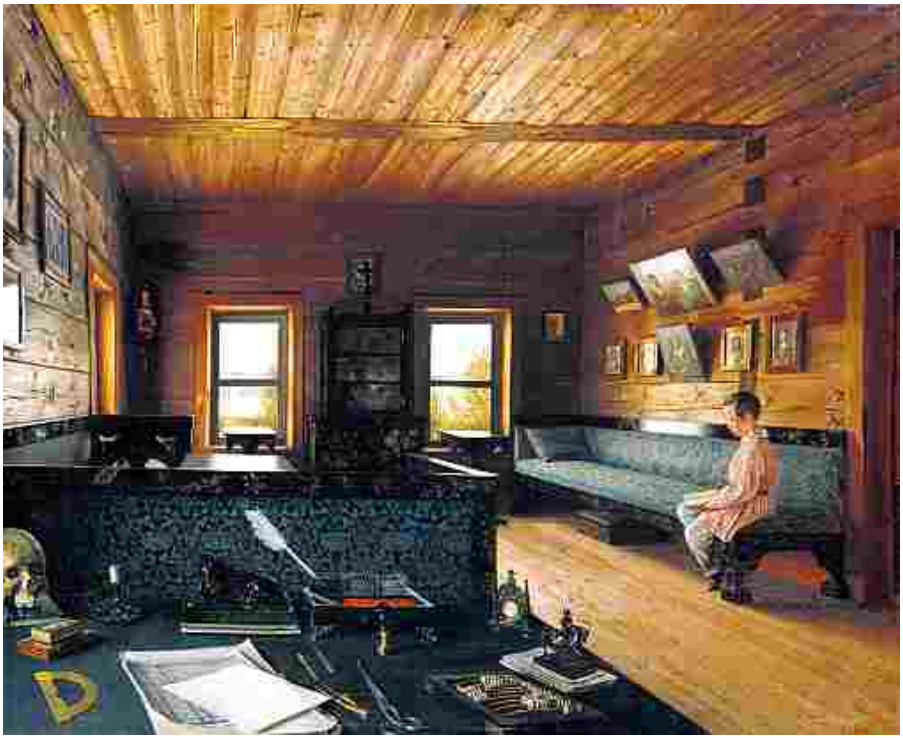
Венецианов трагически погиб в 1847 г.: он ехал в санях и не справился с лошадьми. Но его достижения и открытия продолжали жить в русском искусстве благодаря работам учеников, многие из которых были крестьянами окрестных деревень.

Из школы Венецианова вышло немало интересных живописцев. Среди них Сергей Константинович Зарянко (1818–1870), Капитон Алексеевич Зеленцов (1790–1845), Александр Алексеевич Алексеев (1811–1878), Григорий Васильевич Сорока (1823–1864) и др. В 1833 г. Зеленцов получил звание академика за работу «Мастерская художника Петра Васильевича Басина», изображающую обучение художников в одном из залов академии. Зарянко был удостоен этого звания в 1843 г. за картину «Внутренний вид Никольского собора», в которой виртуозно построена перспектива интерьера и передано эффектное освещение. Алексеев создал вид мастерской Венецианова, написанный в близкой учителю манере — в оливковых тонах и мягком освещении («В мастерской А. Г. Венецианова в Петербурге», 1827 г.). Сорока, крепостной соседей Венецианова Милюковых, в пейзажах, интерьерах и портретах создал собственный мир: идеально прекрасный и неподвижный, застывший в своей красоте («Кабинет дома в Островках, имении Н. К. Милюкова», 1844 г.).

Алексей Венецианов. На пашне. Весна. Первая половина 20-х гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Алексей Венецианов. На жатве. Лето. Середина 20-х гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Алексей Венецианов. Захарка. 1825 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Григорий Сорока. Кабинет дома в Островках, имении Н. К. Милюкова. 1844 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Павел Федотов. Сватовство майора. Фрагмент. 1848 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

«Сватовство майора» (1848 г.) напоминает сцену из водевиля на очень распространённый сюжет — брак по расчёту. Майор, видимо проигравшийся в пух и прах, решил поправить свои дела, женившись на девушке из купеческой семьи, которой лестно породниться с дворянином. Долгожданное появление жениха производит всеобщий переполох. Хозяин дома, солидный купец, улыбаясь свахе, пытается негнущимися пальцами застегнуть длиннополый сюртук; кухарка оцепенела с блюдом в руках, а позади неё снуют и перешёптываются домочадцы. Невеста, смущённая ситуацией и своим непривычным платьем, в последний момент пытается убежать. Майор стоит в передней и виден только зрителям. Он приосанился, втягивает брюшко и подкручивает усы, желая показаться бравым воякой. Черты его лица напоминают автопортреты Федотова — как знать, может быть, художник примерял на себя роль жениха? Однако это сходство не помешало ему остроумно сравнить ноги майора-кавалериста с изогнутыми ножками стула, стоящего рядом.

Художник говорил: «Живопись требует добросовестности». Он любовно собирал вещи, которые изображал в своих картинах, по всему Петербургу. Например, нужную ему для «Сватовства майора» люстру он взял напрокат в трактире. Однажды Федотов рисовал кулебяку, но не успел закончить, пока она была горячей, и был вынужден купить ещё одну. Столь же придирчиво Федотов относился к моделям. Прототип купца из «Сватовства майора» он встретил у Аничкова моста и чуть ли не год настойчиво убеждал его позировать. Для того чтобы представить своих персонажей в нужных позах, художник купил манекен с подвижными суставами и наряжал его то девицей, то купцом, то майором. В результате кропотливого труда живописца зрителю кажется, что он не только видит, но и слышит эту картину: звон рюмок и подвесок на люстре, окрик хозяйки, шёпот слуг, мурлыканье кошки.

За «Сватовство майора» Академия художеств присвоила Федотову звание академика. Картина имела огромный успех у публики.

Следующей работе «Завтрак аристократа» (1849–1850 гг.) художник дал и другие названия, шутливые, больше похожие на пословицы: «Не в пору гость» и «На брюхе шёлк, а в брюхе щёлк». Бедный, но не желающий ударить в грязь лицом молодой щёголь застигнут врасплох нежданным гостем именно в тот момент, когда собирается приступить к своему скудному завтраку. Он прячет чёрствый ломоть хлеба под книгу и одновременно

старается проглотить кусок, лежащий за щекой. Его поза и лицо выражают и страх, и неловкость, и желание сохранить свою репутацию.

С четырёх вариантов картины «Вдовушка» (1851–1852 гг.) начался новый этап в творчестве Федотова. Содержание его последних композиций не сводится к сюжету, который можно пересказать словами, — этим они отличаются от ранних произведений живописца. Публика отнеслась к ним более прохладно.

Герой картины «Анкор, ещё анкор!» (1851–1852 гг.) — офицер, который, видимо, служит где-то в глухой провинции. Он лежит на топчане и играет с собакой, подстриженной «под льва», заставляя её прыгать через чубук курительной трубки. И это отупляющее занятие, и вся обстановка убогого временного жилища выражают скуку человека, который не знает, чем заполнить свои однообразные дни. По меткому выражению Федотова, такие люди «убивают время, пока время не добьёт их». В названии картины бессмысленно повторяется одно и то же слово («анкор» по-французски означает «ещё»). Цветовой контраст освещенной свечой красной скатерти и холодного зимнего пейзажа за окном усиливает ощущение тоски и безысходности.

В последней картине Федотова «Игроки» (1852 г.) тема карточной игры развивается в загадочное драматическое действие. Странная комната освещена свечами, отчего вокруг пляшут зловещие тени. Игра закончена, и трое игроков встали, разминая затёкшие от долгого сидения тела. Лиц у них как будто нет. Можно рассмотреть лишь лицо проигравшего, который сидит за столом в оцепенении. Он похож на Федотова. На стене висят пустые рамы — три игрока словно вышли из них.

Как ни странно, зрители отвернулись от Федотова именно тогда, когда он превратился в настоящего, зрелого художника.

Павел Федотов. Вдовушка. 1851–1852 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Холодный свет раннего петербургского утра, отражённый зелёными стенами, делает изображение почти призрачным. Поблескивают золотая рама и оклад иконы, тускло мерцают серебряные подсвечники и посуда в корзине, горит, ничего не освещая, тоненькая свеча на стуле у изголовья кровати. Героиня, молодая женщина, очень бледна, лицо и вся фигура кажутся скорбно-усталыми. На комоде за её спиной портрет мужа в офицерском мундире, который поразительно напоминает самого художника. В картине нет действия. Здесь ничего не происходит, не ощущается даже ход

времени.

Павел Федотов. Анкор, ещё анкор! 1851–1852 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Искусство второй половины XIX века

Для Европы вторая половина XIX в. — время активных социальных преобразований и быстрого развития промышленности. Во Франции на смену республиканскому строю, установленному революцией 1848 г., пришла империя Наполеона III (1852–1870 гг.). Франко-прусская война 1870–1871 гг. и очередная революция 1870 г. привели к восстановлению буржуазной республики. В этот период Франция создала мощную банковско-финансовую систему, а присоединение новых колоний сделало её второй после Англии колониальной державой.

В Германии после австро-прусской войны 1866 г. главенствующее положение заняла Пруссия, что повлекло за собой объединение страны в 1871 г. в Германскую империю.

На английский престол в 1837 г. взошла королева Виктория (1837–1901 гг.), и в могущественной Британской империи (её колонии были в Индии, Центральной и Северной Америке, Африке и Австралии) началась эпоха, получившая название викторианской. В то время Англия стала ведущей промышленной страной. Заводы и фабрики окончательно вытеснили ремесленное

производство и наводнили рынок товарами далеко не лучшего качества и вкуса.

Люди искусства стремились уловить и передать в своём творчестве образы нового времени. Рушились художественные принципы, рождённые прошедшими веками, отметались старые сюжеты.

«Хрустальный дворец»

В 1851 г. жители Лондона наблюдали необычную картину. В их любимом Гайд-парке, традиционном месте собраний и митингов, за несколько месяцев выросло огромное прозрачное сооружение, которое получило название «Хрустальный дворец». История его создания такова.

В 40-х гг. XIX в. Общество поощрения искусств, производства и коммерции выдвинуло идею провести в стране первую Всемирную промышленную выставку, где производители из разных стран могли бы продемонстрировать свою продукцию и найти новые рынки сбыта. Английское правительство поддержало эту инициативу. Специальная Королевская комиссия объявила конкурс на лучший проект выставочного здания и за три недели получила двести сорок пять предложений, однако ни одно из них не было одобрено.

В 1850 г. Джозеф Пакстон (1801–1865) представил свой проект выставочного павильона. Он служил старшим садовником в Чатсвортском замке герцога Девонширского и возвёл там несколько сооружений, в частности Большую оранжерею (1841 г.). Королевская комиссия приняла проект Пакстона.

Выставочный павильон представлял собой вытянутое прямоугольное в плане здание обшей площадью почти семьдесят две тысячи квадратных метров.

Благодаря тому что весь «Хрустальный дворец» состоял из металлических и стеклянных элементов одного размера, он был возведён всего за девять месяцев.

Современников павильон поразил не столько архитектурными достоинствами, сколько своей конструкцией и технологией строительства. Между тем он нёс в себе признаки новой, функциональной архитектуры, не обращающейся к известным стилям

прошлого, свободной от декоративных деталей. Такая архитектура появится только в начале XX в., однако некоторые зодчие Англии уже осознали неизбежность её прихода. «Мистер Пакстон, ведомый светом природной проницательности, — писал его современник, — достиг успеха, который доказал со всей неопровержимостью, как ошибались мы в своих попытках копировать древние образцы, ибо завтрашняя архитектура будет архитектурой здравого смысла…».

Уникальное сооружение Пакстона простояло до 1936 г. и, к сожалению, было уничтожено пожаром.

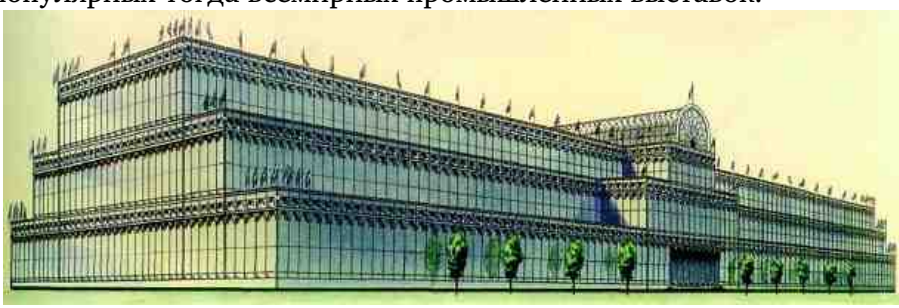
Уже второй век подряд законодательницей мод и стиля жизни оставалась Франция. Она сохраняла первенство и в искусстве. В Париже проходили Салоны[105], на которых выставлялись отобранные жюри картины современных живописцев. Публика оживлённо обсуждала работы художников, газеты и журналы печатали рецензии критиков.

Раз в несколько лет в европейских столицах устраивались всемирные промышленные выставки, где наряду с техническими достижениями демонстрировались и произведения искусства. В течение второй половины XIX столетия художественное творчество, изменившись само, преобразило и материальную среду человека — город, дом, комнату, платье, посуду…

Искусство Западной Европы

Архитектура и скульптура

Развитие промышленности во второй половине XIX в. вызвало приток населения в города. Старые города Европы росли и перестраивались. Тогда появилась новая форма жилого здания — доходный дом, где квартиры сдавались внаём жильцам разного достатка. Из-за дороговизны земли застройка становилась плотнее, дома поднимались ввысь — так формировался современный тип западного многоэтажного города. В середине века резко изменился облик многих европейских столиц. В перестроенном Берлине участки земли между городскими проспектами заполнили кварталы однотипных домов с тесными двориками-колодцами. Более удачной оказалась реконструкция Вены. На месте снесённого пояса городских укреплений проложили широкую озеленённую магистраль Ринг («кольцо»), которую быстро застроили внушительными общественными и жилыми зданиями. Образцовой была признана перестройка Парижа. Система радиальных улиц и двойное кольцо бульваров положили конец средневековой замкнутости кварталов и связали город в единое целое. Кладбища переместились к окраинам, промышленные предприятия — в предместья, зато в черту Парижа вошли два больших пейзажных парка — Венсенский и Булонский леса. В XIX в. западная архитектура пережила технологический переворот: появились новые материалы (чугун, сталь, железобетон) и методы строительства. Но современные конструкции считались слишком грубыми, недостойными стать основой нового архитектурного стиля. Их использовали лишь при строительстве мостов, вокзалов, крытых рынков, а также популярных тогда всемирных промышленных выставок.



Джозеф Пакстон. «Хрустальный дворец» в Лондоне. 1851 г., не сохранился.

Эйфелева башня

Эйфелева башня — символ Парижа. Она парит над центром города, бесчисленные сувениры воспроизводят её силуэт, толпы туристов стремятся подняться на неё. Мало кто помнит скандал, сопровождавший рождение башни. Ни один человек уже не спрашивает, чего ради понадобилось возводить столь грандиозное сооружение, вдвое превышающее по высоте пирамиду Хеопса.

Эйфелева башня была построена в 1889 г. как парадный вход на Всемирную выставку, проводившуюся в Париже. Очередная выставка должна была превзойти по масштабу все предыдущие и разместиться в нескольких павильонах. Следовательно, входная башня становилась композиционным и смысловым центром архитектурного ансамбля. Кроме того, Франция стремилась эффектно продемонстрировать свои технические достижения, заявить о себе как о ведущей промышленной державе.

Александр Гюстав Эйфель (1832–1923) в 70- 80-е гг. занимался строительством большепролётных мостов. Самый смелый среди осуществлённых проектов — полукилометровый мост Гараби через реку Труэр в Центральной Франции. Все его детали были выполнены из решётчатых металлических конструкций.

Получив заказ на возведение башни, Эйфель остроумно использовал найденное ранее решение. Он выбрал для башни (её высота триста метров) форму многократно увеличенной мостовой опоры. Благодаря конструктивному расчёту башня обрела высокую степень прочности. Подъёмники, во время строительства доставлявшие детали наверх, превратились в пассажирские лифты. Посетители поднимались на смотровые площадки, с которых открывался вид и на ансамбль выставочных зданий, и на город.

Художественная общественность возмущалась тем, что в сердце Парижа установлена «эта никому не нужная и чудовищная Эйфелева башня», требовала её снести. Однако за столетие, прошедшее со времени строительства Эйфелевой башни, споры утихли. Выполнив роль великолепной рекламы технических и художественных возможностей нового строительного

материала — металла, она стала достопримечательностью французской столицы.

Александр Гюстав Эйфель. Эйфелева башня. 1889 г. Париж.

В европейском зодчестве середины XIX столетия восторжествовал *эклектизм* (от *греч.* «эклектикос» — «выбирающий») — архитектурная практика, основанная на воспроизведении конструктивных и декоративных форм различных стилей.

Появление эклектизма было подготовлено неоклассицизмом и неоготикой первой половины столетия. Потом возникло ещё несколько «исторических» стилей — романско-византийский стиль, неоренессанс, необарокко, ложное рококо, второй ампир.

Характернейший пример эклектизма в архитектуре — застройка венского Ринга (60-80-е гг.). Здесь соседствуют Вотивная церковь в формах французской готики (архитектор Генрих фон Ферстель); Городской театр, сочетающий черты зодчества Возрождения и барокко (архитекторы Готфрид Земпер и Карл Эрхард фон Хазенауер); здание Парламента, стилизованное под древнегреческое (архитектор Теофилиус Эдвард фон Хансен), и Дворец юстиции, оформленный в подражание немецкой архитектуре XVI в. (архитектор Александр Виллеман).

Архитектура эклектизма отражает психологию европейца тех времён, который считал свою цивилизацию образцовой, а свою эпоху — вершиной истории и не сомневался, что вправе распоряжаться наследием иных веков и культур. Хозяин доходного дома использовал пышный псевдоисторический декор[106] как своего рода рекламу, как броскую упаковку для сдаваемых квартир. Богатый чудак мог выстроить резиденцию, отражающую мир его романтических грёз (таковы постройки Георга фон Дольмана для короля Баварии Людвига II). Парламентские здания воспроизводили формы архитектуры Древней Греции, церкви и суды напоминали о Средневековье, театры — о барокко и рококо.

Хотя эклектизм, по сути, явление «массовой культуры», среди его мастеров были яркие творческие индивидуальности, такие, как французский архитектор Жан Луи Шарль Гарнье (1825–1898). Построенное им здание парижского театра «Гранд-Опера» (1861–1875 гг.), несмотря на помпезное убранство, оставляет впечатление величавой целостности. Площадь перед зданием, вестибюль, парадная лестница, фойе, огромный зрительный зал на две тысячи мест и почти такая же по величине сцена органично дополняют друг друга, образуя единый ансамбль. Постройка Гарнье послужила образцом для театральных зданий того времени (театров в Вене, Одессе, Нью-Йорке).

Теофилиус Эдвард фон Хансен. Парламент. 1873–1883 гг. Вена.

Александр Виллеман. Дворец юстиции. Вена.

Георг фон Дольман. Замок Нейшванштейн. 1869–1886 гг. Бавария.

Король Баварии Людвиг II Биттельсбах (1864–1886 гг.) унаследовал от своих предков страстную любовь к искусству. По его распоряжению был построен ряд загородных резиденций, каждая из которых — своеобразное воплощение фантазий короля. Так, Нейшванштейн воспроизводит романтический мир Средневековья, каким он предстаёт в оперных спектаклях. Замок построил придворный архитектор Георг фон Дольман (1830–1895) по эскизам художника Христиана Янка (1833–1888). Янк оформлял постановки оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер», которую очень любил король. В Нейшванштейне использованы формы романской архитектуры, однако его скорее хочется назвать ожившей декорацией. Замок стоит в живописной местности горной Баварии между двумя озёрами. Броская красота островерхих башен и стен из ослепительно белого камня и красного кирпича оттеняется яркой синевой озёрной воды и зеленью соснового леса. Интерьеры замка, среди которых выделяются Тронный и Певческий залы, украшены росписями на сюжеты из вагнеровских опер.

Поль Абади. Церковь Сакре-Кёр. 1876–1919 гг. Париж.

Церковь Сакре-Кёр *(франц.* sacre coeur — «святое сердце Христово») возводилась после событий 1870–1871 гг. — франко-прусской войны и революции — как символ национального возрождения и примирения. Церковь расположена на вершине холма Монмартр в Париже. Её белые стены и округлые купола выдают влияние византийского архитектурного стиля.

Шарль Гарнье. Театр «Гранд-Опера» 1861–1875 гг. Париж.

Выдающимся немецким зодчим был Готфрид Земпер (1803–1879), известный также как теоретик архитектуры. Постройкам Земпера присущ эклектизм, и всё же он отдавал предпочтение ясному и выразительному языку архитектуры итальянского Возрождения. Характерная его работа — Дворцовый театр в Дрездене (1838–1841 гг., перестроен автором в 1871–1878 гг.).

На протяжении полувека европейские архитекторы пытались преодолеть разлад между конструкцией здания и его пластическим образом. Эжен Виолле-ле-Дюк (1814–1879), французский зодчий и реставратор готических памятников, в 60-х гг. утверждал, что основой архитектурного образа должна быть конструкция, отвечающая определённому назначению. К сходным взглядам почти в то же время пришёл и Земпер, добавляя при этом, что зодчий должен «оживить» материал и конструктивную схему, вложить в них частицу своего творческого «я». Эти представления легли в основу стиля модерн, черты которого проявились уже в конце XIX в.

Готфрид Земпер. Дворцовый театр. 1838–1841 гг., перестроен в 1871–1878 гг. Дрезден.

Огюст Роден (1840–1917)

XX в. открылся Всемирной промышленной выставкой. В 1900 г. в Париже мир демонстрировал свои научные, технические и индустриальные достижения, а также успехи в области искусства. У моста Альма в отдельном павильоне были представлены работы Огюста Родена, самого известного французского скульптора. Ему было шестьдесят лет, сорок пять из них он отдал скульптуре. Этой выставкой, состоявшей из ста шестидесяти восьми работ — законченных произведений и эскизов, — Роден подводил итог своей творческой деятельности.

Огюст Роден родился в Париже в семье мелкого служащего. В 1854 г. он поступил в Школу рисования и математики, готовившую мастеров декоративно-прикладного искусства, где его учителем был Гораций Лекок де Буабодран (1805–1902). Трижды Роден поступал в Школу изящных искусств, высшее художественное учебное заведение в Париже, но всякий раз терпел неудачу.

В 1864 г. Роден занимался в мастерской при Музее естественной истории у выдающегося скульптора-анималиста[107] Антуана Луи Бари (1796–1875). Затем он работал помощником модного скульптора Альбера Эрнеста Каррье-Беллёза (1824–1887) и изготовлял модели статуэток для Севрской фарфоровой мануфактуры. «Необходимость заработка заставила меня изучить

все стороны моего ремесла, — писал впоследствии Роден. — Я… обтёсывал мрамор, камень, работал по орнаменту и в ювелирном деле. Для меня всё это послужило своего рода обучением… я изучил таким образом всестороннее мастерство скульптора».

Первая крупная работа мастера — «Человек со сломанным носом» (1864 г.) — была отвергнута Салоном за слишком реалистичную манеру работы. В 1875 г., скопив немного денег, Роден смог впервые поехать в Италию, где познакомился со скульптурами Микеланджело. Находясь под его влиянием, он выполнил статую «Побеждённый» (1876–1877 гг.), которую выставил в Салоне 1877 г. Жюри Салона отвергло скульптуру, обвинив Родена в том, что он представил «артистически сделанный муляж», т. е. слепок с живого натурщика. Оскорблённый художник потребовал справедливого разбирательства. Была созвана специальная комиссия, и скульптор выдержал экзамен: на глазах у изумлённых зрителей он вылепил из глины фигуру широко шагающего человека. Обвинения были сняты, и вскоре Салон вновь выставил статую.

Однако Роден к тому времени переделал «Побеждённого», убрав копьё из его левой руки. Образ мгновенно изменился, это был уже не раненый воин, а прекрасный юноша — символ пробуждения человечества. Роден дал своему произведению новое название — «Бронзовый век». По словам современника, в нём запечатлён «…переход от дремоты к жизненной силе, готовой претвориться в движение. Медленный жест пробуждения… должен передать — и самое название статуи на это указывает — первый трепет сознания в молодом человечестве, первую победу разума над животными инстинктами в „доисторические времена“».

Салон 1878 г. принёс скульптору известность. У него появились заказы и своя мастерская. Но главное — получил признание творческий стиль Родена, в основе которого лежали глубокое преклонение перед человеческим телом, понимание, что его формы способны выразить любую идею, настроение или состояние.

Огюст Роден. Иоанн Креститель. 1878 г. Музей Родена, Париж.

Вместе с «Бронзовым веком» в Салоне 1878 г. была выставлена новая скульптура Огюста Родена. Провозвестник пришествия Иисуса Христа показан широко шагающим сильным мужчиной; он крепок, неистов и убеждён в своей правоте. Губы шепчут слова проповеди, рука сжимает невидимый крест. Иоанн обнажён, так как Роден считал: тело — слепок души, оно прекрасно и безгрешно, потому что создано Богом.

В 1880 г. французское правительство заказало Родену оформление входа в новый, строившийся Музей декоративных искусств в Париже. Проект захватил мастера, он предложил создать грандиозный скульптурный образ грехов человеческих, запечатлённых в «Божественной комедии» Данте Алигьери, — «Врата Ада» (1880–1917 гг.). Художник попытался воплотить всё многообразие человеческого бытия, черту которому подводит смерть.

«Врата Ада» представляют собой плоский портал[108] с двумя громадными створками. Вся его поверхность покрыта зыбкой пластической массой; приближаясь, зритель видит, что это скопище человеческих тел. Наверху, над вратами, безвольно

склонились три Тени, беспомощные и бессильные в борьбе со смертью. Под ними, подперев голову рукой, сидит Мыслитель, в мучительном раздумье пытаясь понять законы человеческого бытия, его окружают другие персонажи. «Врата Ада» не были закончены Роденом, но эскизы к ним вызвали к жизни немало прекрасных образов, ставших самостоятельными работами («Ева», 1881 г.; «Данаида», 1885 г.; «Поцелуй», 1886 г.; «Вечная весна», 1886 г., и др.).

Огюст Роден. Врата Ада. 1880–1917 гг. не закончены. Музей Родена, Париж.

Огюст Роден. Данаида. 1885 г. Музей Родена, Париж.

Огюст Роден. Мыслитель. 1880 г. Музей Родена, Париж.

Огюст Роден. Поцелуй. 1886 г. Музей Родена, Париж.

Огюст Роден. Вечная весна. 1886 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

В 1884 г. Родену был заказан памятник Эсташу де Сен-Пьеру, жителю города Кале. Французский город Кале был осаждён в 1347 г. войсками английского короля Эдуарда III. Англичане пообещали сохранить жизнь горожанам при условии, что шесть знатных жителей Кале — босые, в лохмотьях и с верёвками на шее — придут к ним в лагерь, отдадут ключи от города и будут затем казнены. Эсташ де Сен-Пьер решился первым, затем к нему присоединились ещё пять человек.

Вместо памятника одному человеку скульптор предложил выполнить композицию из шести фигур. По замыслу Родена, вся группа должна была находиться на низкой плите, на одном уровне со зрителями. Впереди всех гордо и непреклонно шествует Жан д'Эр. Он несёт ключ от родного города. Рядом, склонив голову, идёт старик Эсташ де Сен-Пьер. За спиной Эсташа двое — Андрье д'Андр и Жан ди Фиенн, они в страхе закрыли лица руками. Рядом ещё одна пара — братья Виссан. Преодолев страх, они готовы поддержать и взбодрить устрашившихся. Один из

братьев резко поворачивается и, подняв руку, призывает идти вперёд.

Памятник гражданам Кале (1884–1888 гг.), созданный Роденом, по своему реализму и глубине психологических характеристик был настолько необычен, что заказчик вначале отказался от него. Лишь в 1895 г. композицию отлили в бронзе и установили в Кале на высоком постаменте, который только после смерти скульптора заменили на низкий.

Огюст Роден. Граждане Кале. 1884–1888 гг. Музей Родена, Париж.

Роден создал большое количество портретных бюстов (в 1897 г. — бюст писателя Виктора Гюго, в 1906 г. — драматурга Бернарда Шоу и др.), в которых предстал наблюдательным человеком и тонким психологом. «Лгать и льстить я не могу. Мои бюсты часто не нравились, потому что они чересчур искренни: в этом их главное достоинство. Пусть правда заменит им красоту».

Последней крупной работой Родена стал памятник Оноре де Бальзаку (1897 г.), заказанный ему Обществом литераторов. Четыре года скульптор искал образ, полностью соответствующий его представлению о великом романисте. Бальзак шествует закутанный в монашескую рясу, грубый, могучий, подобный скале. Выставленная в Салоне 1898 г. статуя вызвала очередной скандал. Роден выступил в свою защиту в прессе: «Утверждение, что я небрежно выполнил своего Бальзака из-за озорства, — оскорбление, которое прежде заставило бы меня вскочить от негодования… Если истина должна умереть — последующие поколения разломают на куски моего Бальзака. Если истина не подлежит гибели — я вам предсказываю, что моя статуя совершит свой путь…». Художник оказался прав, и в 1939 г. бронзовый памятник Бальзаку был установлен в Париже на пересечении бульваров Распай и Монпарнас.

После триумфа на Всемирной выставке Роден снял мастерскую на первом этаже отеля Бирон в Париже. Сюда он перевёз все свои работы, а также коллекции картин, гравюр, античной скульптуры, которые завещал государству. В 1916 г. правительство разрешило ему превратить отель Бирон в Музей Родена. Тогда же Огюст Роден составил творческое завещание потомкам, в котором изложил свои принципы в искусстве. Он, в частности, писал: «Пусть единственной вашей богиней будет природа».

У мастера было множество учеников и последователей из разных стран, в том числе России.

Огюст Роден. Виктор Гюго. 1897 г. Музей Родена, Париж.

Огюст Роден. Памятник Оноре де Бальзаку. 1897 г. Музей Родена, Париж.

Живопись Франции

Во второй половине XIX в. многие французские мастера стремились достичь наибольшей достоверности в изображении природы и человека, искали новый художественный язык, способный правдиво отразить действительность. Ведущим принципом в искусстве этого периода стал *реализм* (от *лат.* realis — «вещественный», «действительный»).

Камиль Коро (1796–1875)

Жан Батист Камиль Коро создал более двух тысяч произведений, главная тема которых — природа. На его полотнах изображены разные уголки Италии, Франции — дороги, леса, реки, деревушки, города… Отношение к творчеству художника было неоднозначным: одни критиковали работы за небрежность

исполнения, другие восхищались непосредственностью и искренностью живописной манеры.

Коро родился в Париже в семье владельцев модной мастерской. По настоянию родителей он, закончив лицей, пять лет проработал торговцем сукном, но коммерсант из него не получился. Отец назначил ему скромное содержание и разрешил заниматься живописью: начинающему художнику не пришлось зарабатывать на жизнь. Коро выбрал пейзаж — жанр, не признанный в академических кругах. Три года он провёл в мастерских художников Ахилла Мишаллона (1796–1822) и Жана Виктора Бертена (1775–1842).

Коро совершил несколько поездок в Италию, побывал в Голландии, Бельгии, Англии, объездил Францию. Путешествуя по своей стране, он, подобно английскому современнику Джону Констеблу, впервые открыл для французского искусства родную природу («Шартрский собор», 1830 г.; «Мельница в Морване», 1831 г.). Художник обычно писал на натуре маленькие эскизы. Заканчивал работы он в мастерской, дополняя и изменяя их. «Я заметил, что всё написанное с первого раза более свободно, более красиво по форме, — говорил Коро и добавлял: —…Я вижу также, как строго надо следовать природе и не довольствоваться набросками, сделанными наспех».

Начиная с 30-х гг. Коро стал включать в пейзажи античных мифологических персонажей, как было принято в академической живописи («Гомер и пастухи», 1845 г.; «Купание Дианы», 70-е гг. XIX в.). Писатель Эмиль Золя так оценил подобные произведения: «Я любил бы Коро безгранично, если бы он согласился раз навсегда уничтожить нимф, которыми он населяет свои леса, и заменить их крестьянками… Мне в тысячу раз дороже маленькие карманные этюдики, эскизы, сделанные им в полях, лицом к лицу с могущественной природой».

Камиль Коро. Шартрский собор. 1830 г. Лувр, Париж.

Камиль Коро. Гомер и пастухи. фрагмент. 1845 г. Музей, Сен-Ло.

В зрелых работах Коро очертания деревьев, зданий, фигур растворяются в воздушной дымке, которая окутывает предметы. Художник сознательно сократил число красок на своих полотнах и писал, используя множество полутонов. Всё больше Коро привлекали переходные состояния природы. Пасмурный день, печальный и одновременно прекрасный, показан на картине «Колокольня в Аржантее» (1855–1860 гг.). Под небом мрачного свинцового оттенка ледяной ветер клонит дерево, гонит листву и едва не сбивает с ног хрупкую женщину («Порыв ветра», 1864 г.). В картине «Воз сена» (60-е гг.) чувствуется радость природы, пробуждающейся после дождя. Небо, кое-где расцвеченное розоватыми красками, голубеет в лужах на дороге.

Камиль Коро. Девушка с мандолиной. 1865 г. Музей Орсе, Париж.

Художник неоднократно обращался к жанру портрета. Он никогда не выставлял эти работы, но они также важны в его творчестве. Интересно, что на картине изображена мастерская самого Коро.

Камиль Коро. Воз сена. 60-е гг. XIX в. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Выставляясь в каждом Салоне с 1827 г., Коро получил одобрение жюри и публики только в 1865 г. Через два года на Всемирной выставке французское правительство вручило ему орден Почётного легиона.

Барбизонская школа

Барбизон, маленькая деревушка на окраине Фонтенбло, загородной королевской резиденции близ Парижа, ничем особенным не примечателен. Вряд ли кому-нибудь из французских художников XVII или XVIII столетия пришло бы в голову писать незамысловатые пейзажи этих мест. Однако именно в Барбизоне в 30-60-х гг. XIX в. предпочитала работать группа живописцев, получившая название барбизонской школы. Изображение обыкновенной природы, лишённой драматических эффектов, стало своеобразным манифестом этих художников, для которых жёсткие, консервативные и далёкие от жизни требования академии были неприемлемы и мешали творческому развитию.

В Салоне 1833 г. «Вид в окрестностях Гранвиля», написанный в том же году Пьером Этьеном Теодором Руссо (1812–1867), выглядел словно окно в живую природу. (С годами картина

сильно потемнела, поэтому сейчас трудно представить её первоначальный колорит.) Через два года Руссо пытался показать в Салоне пейзаж, созданный в Юрских горах Швейцарии. Вместо величественных горных вершин он изобразил стадо коров, медленно бредущее между осенними деревьями («Спуск коров с высокогорных пастбищ Юры», 1835 г.). Жюри Салона посчитало себя оскорблённым столь простым сюжетом, и картина была отвергнута. Однако мнение Салона оспаривали некоторые критики и художники, а один из них, живописец Ари Шеффер (1795–1858), купил пейзаж и выставил его в своей мастерской. Салон счёл поведение Руссо вызывающим и в течение тринадцати лет не принимал его работ.

Теодор Руссо. Вид в окрестностях Гранвиля. 1833 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

После провала в Салоне Руссо приобрёл немало друзей, среди которых были художники-пейзажисты Жюль Дюпре (1811–1889) и Нарсис Виржиль Диаз де ла Пенья (1808–1876). Это знакомство положило начало барбизонской школе.

Февральская революция 1848 г., свергшая монархию и установившая республиканский строй, всколыхнула всю страну и изменила художественную жизнь Парижа. Жюри Салона было упразднено, и его двери открылись для всех желающих.

В 1849 г. Руссо выставил в Салоне картину «Аллея в лесу Л'Иль-Адам» (1846–1849 гг.), изображающую весенний лес. Художник как будто увлекает зрителя в чащу передний план затемнён, второй залит солнцем и манит взгляд. Поверхность картины покрыта мелкими мазками красок разнообразных оттенков, которые словно лепят стволы и листву деревьев, зелень травы.

В 1848 г. Руссо поселился в Барбизоне, где создал немало

пейзажей. На картине «Выход из леса Фонтенбло со стороны Броль. Заходящее солнце» (1848–1850 гг.) огромные деревья образуют тёмное овальное обрамление, сквозь которое виден светлый второй план — в водах болота отражается растительность и бродят коровы. По мнению художника, здесь ему удалось передать ощущение, что деревья погружены в тихую беседу. На Всемирной выставке 1855 г. Руссо за эту картину получил золотую медаль, что означало признание и творческую победу.

В последние годы жизни художник занялся поиском простых сюжетов и нового стиля, более понятного зрителю, но его живопись стала слишком натуралистичной и скучной. Тем не менее Руссо был первым среди современников, кто перестал радовать академическим правилам и развивал реалистическое направление в пейзаже.

Жюль Дюпре, как и Руссо, начал выставлять работы в 30-х гг. В то время художник посетил Англию и познакомился с творчеством Джона Констебла. Впечатления от его живописи он пронёс через всю жизнь. Пейзажи Дюпре заметили в одном из парижских художественных журналов и часто печатали с них гравюры. Это позволило мастеру постоянно показывать свои картины публике. В 40-х гг. Дюпре находился в центре художественной жизни Парижа, в его доме собирались отвергнутые Салоном мастера.

Теодор Руссо. Аллея в лесу Л'Иль-Адам. 1846–1849 гг.

Теодор Руссо. Рынок в Нормандии. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Нарсис Виржиль Диаз де ла Пенья. Холмы Жан де Пари.

Фрагмент. 1867 г. Музей Орсе, Париж.

Полотна Нарсиса Виржиля Диаза де ла Пенья, испанца по происхождению, яркие, виртуозно и свободно написанные, нравились и буржуазии, и прогрессивной критике. После знакомства с Руссо Диаз де ла Пенья много работал в Барбизоне. Его пейзажи стали серьёзнее, утратили былую декоративность. Художника больше всего привлекали тонкие цветовые переходы, изображение света и воздуха. Дюпре написал после смерти Диаза де ла Пенья: «Никто лучше его не понял законы света, магии и… безумства солнца в листве и под деревьями».

Почти одиннадцать лет проработал мастер над полотном «Большой дуб» (1844–1855 гг.). На этой картине, отразившей своеобразную творческую программу художника, показан простой сельский вид с пастухом и коровами, идущими на водопой. Над ними возвышается громада старого дуба. Всё в мире связано — люди, животные, растения, вода и небо. Более того, природа, по мнению Дюпре, важнее и значительнее человека.

В Салоне 1852 г. Дюпре представил «Пейзаж с коровами» (1850 г.) — простой по композиции и эмоциональный по настроению. В дальнейшем художник перестал выставляться, но навсегда сохранил верность реалистическому пейзажу. В последние годы жизни он писал только этюды с натуры.

В 50-х гг. Барбизон стал местом постоянной работы французских художников-пейзажистов. Реалистический пейзаж приобрёл в то время новых поклонников и мастеров.

С барбизонцами тесно связан Шарль Франсуа Добиньи (1817–1878), изображавший простую, незатейливую природу и крестьян. Пейзаж «Запруда в долине Оптево» (1855 г.) был показан на Всемирной выставке в Париже, и его высоко оценила критика. Мастер увлекался видами рек и озёр; путешествуя по реке Уазе, он писал пейзажи прямо в лодке. Тонкие цветовые переходы в воде и небе, отражения деревьев и облаков, влажность воздуха Добиньи отразил в «Берегах реки Уазы» (в 50-х гг. он написал несколько вариантов этой картины).

Жюль Дюпре. Пейзаж с коровами. 1850 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Жюль Дюпре. Дубы у дороги. Середина 30-х гг. XIX в. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Шарль Добиньи. Берега реки Уазы. Конец 50-х гг. XIX в.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Живописцы барбизонской школы оказали заметное влияние на развитие реалистического искусства во Франции. Их пейзажи научили публику воспринимать живые впечатления от природы. Отныне к пейзажу перестали относиться как к второстепенному и незначительному жанру.

Шарль Добиньи. Запруда в долине Оптево. 1859 г. Дувр, Париж.

Жан Франсуа Милле (1814–1875)

Жан Франсуа Милле родился в семье зажиточного крестьянина из маленькой деревушки Грюши на берегу пролива Ла-Манш близ Шербура. Его художественные способности были восприняты семьёй как дар свыше. Родители дали ему деньги и позволили учиться живописи. В 1837 г. он приехал в Париж и два года занимался в мастерской живописца Поля Деларош (1797–1856). С 1840 г. молодой художник начал выставлять свои работы в Салоне.

В 1849 г. художник поселился в Барбизоне и прожил там до конца своих дней. Тема крестьянской жизни и

природы стала главной для Милле. «Я крестьянин и ничего больше, как крестьянин», — говорил он о себе.

Тяжесть труда крестьян, их нищета и смирение отразились в картине «Сборщицы колосьев» (1857 г.). Фигуры женщин на фоне поля согнуты в низком поклоне — только так им удастся собрать оставшиеся после жатвы колосья. Вся картина наполнена солнцем и воздухом. Работа вызвала разные оценки публики и критики, что заставило мастера временно обратиться к более поэтичным сторонам крестьянского быта.

Картина «Анжелюс» (1859 г.) показала, что Милле способен передать в своих работах тонкие эмоциональные переживания. В поле застыли две одинокие фигуры — муж и жена, заслышав вечерний колокольный звон, тихо молятся об умерших. Неяркие коричневатые тона пейзажа, освещённого лучами заходящего солнца, создают ощущение покоя.

В 1859 г. Милле по заказу французского правительства написал полотно «Крестьянка, пасущая корову». Морозное утро, иней серебрится на земле, женщина медленно бредёт за коровой, её фигура почти растворилась в утреннем тумане. Критики назвали эту картину манифестом бедности.

В конце жизни художник под влиянием барбизонцев увлёкся пейзажем. В «Зимнем пейзаже с воронами» (1866 г.) нет крестьян, они давно ушли, бросив пашню, по которой бродят вороны. Земля прекрасна, печальна и одинока. «Весна» (1868–1873 гг.) — последняя работа Милле. Полная жизни и любви к природе, сияющей яркими красками после дождя, она закончена незадолго до смерти художника.

Милле никогда не писал картин с натуры. Он любил ходить по лесу и делать маленькие зарисовки, а потом по памяти воспроизводил понравившийся мотив. Художник подбирал цвета для своих картин, стремясь не только достоверно воспроизвести пейзаж, но и достичь гармонии колорита.

Живописное мастерство, стремление без прикрас показать деревенскую жизнь поставили Жана Франсуа Милле в один ряд с барбизонцами и художниками реалистического направления, работавшими во второй половине XIX столетия.

Жан Франсуа Милле. Анжелюс. 1859 г. Музей Орсе, Париж.

Жан Франсуа Милле. Сборщицы колосьев. 1857 г. Музей Орсе,

Париж.

Жан Франсуа Милле. Крестьянка, пасущая корову. 1859 г. Музей, Бург-ан-Брас.

Жан Франсуа Милле. Весна. 1868–1873 гг. Музей Орсе, Париж.

Оноре Домье. Улица Трансонен. 1834 г. Литография.

Оноре Домье (1808–1879)

В Германии в конце XVIII в. был изобретён новый вид графики — литография (от греч. «литос» — «камень» и «графо» — «пишу», «рисую»). Оттиски выполнялись переносом краски под давлением с плоской поверхности камня на бумагу. Мастера могли с помощью этой техники передавать множество оттенков чёрного цвета, различные по характеру штрихи и пятна, а также прекрасно имитировать карандашный рисунок и набросок тушью. Литография давала много чётких отпечатков, и её быстро освоила полиграфическая промышленность.

Расцвет литографии во Франции произошёл в 30-40-х гг. XIX в., что было связано с активным участием прессы в общественной жизни. Сатирический журнал «Карикатюр» и газета «Шаривари» высмеивали отрицательные стороны режима Луи Филиппа (1830–1848 гг.), взошедшего на престол после Июльской революции 1830 г. Одними из самых острых были карикатуры и шаржи Оноре Домье.

Будущий художник родился в Марселе в семье стекольщика. Его родители вскоре переехали в Париж. Домье не получил систематического художественного образования, что не помешало ему стать выдающимся мастером литографии. В своих произведениях он обличал ханжество, алчность и духовную пустоту правительства («Законодательное чрево»; 1834 г.). Постоянным героем художника был король Луи Филипп, на всех рисунках напоминающий огромную неповоротливую грушу. Он то выступает в роли лицемера-врача, радостно констатирующего смерть раненого рабочего («Он нам больше не опасен», 1834 г.), то, обнявшись со своими соратниками, воровато вынимает из чужого кармана часы («Мы все честные люди, обнимемся», 1834 г.)…

Домье чутко и эмоционально отозвался на террор, наступивший после Июльской революции. Литография «Улица Транснонен» (1834 г.) изображает трагический финал рабочих восстаний в 1834 г. На улице Транснонен солдаты королевской армии ворвались в один из домов и перебили всех жильцов, включая женщин и детей. Страшным пятном выплывает из мрака фигура мёртвого мужчины в ночном колпаке, лежащего на полу. Он сполз

с кровати и придавил собой малыша. Яркий свет безжалостно вырывает из темноты голову убитой старухи. В тени распласталась женщина. В этой гравюре дарование Домье проявилось наиболее полно. Он виртуозно использовал многочисленные серые оттенки и резкие контрасты чёрного и белого.

Новый взлёт творчества художника пришёлся на 1848 г. — время Февральской революции. Стиль Домье несколько изменился, он стал более динамичным. Литография «Последнее заседание экс-министров» (1848 г.) изображает паническое бегство кабинета министров Луи Филиппа при виде юной девушки — аллегорической фигуры Революции.

После прихода к власти императора Наполеона III (1852–1870 гг.) политическая сатира была запрещена.

Последний всплеск творческой активности стареющего художника снова был связан с политическими событиями: франко-прусской войной 1870–1871 гг. и Сентябрьской революцией 1870 г. На литографии «Бедная Франция! Ствол сломан, но корни ещё крепки» (1871 г.) Франция предстаёт искалеченным деревом с одной веткой, согнутой порывом ветра. Его корни глубоко уходят в землю, пытаясь найти в ней опору.

Домье как живописец был неизвестен современникам: он никогда не выставлял свои картины. Лёгкие свободные мазки, отдельные контрастные пятна краски, соединяясь, рождают выразительный и яркий образ Дон Кихота. Он гордо восседает на тощей лошадёнке, прямой и самоотверженный, — великий мечтатель, большой ребёнок, искренне верящий в добро и справедливость («Дон Кихот», 1866–1868 гг.).

Признание пришло к Оноре Домье уже после смерти. В 1901 г. в Париже устроили большую персональную выставку мастера, где были показаны литографии, сделанные им за сорок лет работы, и картины. Благодаря его достижениям техника литографии получила широкое распространение среди французских и европейских мастеров второй половины XIX столетия.

Оноре Домье. Законодательное чрево. 1834 г. Литография.

Оноре Домье. Дон Кихот. 1866–1868 гг. Новая пинакотека, Мюнхен.

Гюстав Курбе (1819–1877)

Гюстав Курбе родился в семье зажиточного землевладельца из маленького городка Орнана на юго-востоке Франции.

Париж узнал о существовании молодого художника в 1844 г., когда Курбе выставил в Салоне «Автопортрет с чёрной собакой» (1842 г.). На картине красивый юноша с длинными волосами, он мечтательно смотрит на зрителя. У него за спиной скалистый пейзаж родного края, рядом большая собака с шелковистой чёрной шерстью.

В 40-х гг. художник познакомился с поэтом Шарлем Бодлером, барбизонцами, известными критиками. Общение с этими людьми привлекло внимание Курбе к проблемам современности.

В Салон 1850 г. Курбе предложил две картины: «Дробильщики камней» (1849 г.) и «Похороны в Орнане» (1849–1850 гг.). На первой из них художник изобразил двух рабочих, молодого и старого, раскалывающих камни на дороге. Молодой рабочий полон сил, но в его позе нет уверенности и надежды. Ещё более унылый и обречённый вид у старика. Коричневатый тон картины усиливает безрадостное настроение. Картина не сохранилась: она потеряна во время Второй мировой войны.

Гюстав Курбе. Человек с трубкой. 1846 г. Музей, Монпелье.

Курбе написал немало собственных портретов, по которым можно проследить историю его жизни. Это одна из лучших работ в ряду автопортретов художника. Серо-красный фон окружает изнеженное и задумчивое, немного лукавое лицо молодого человека.

«Похороны в Орнане» — огромное полотно площадью двадцать один квадратный метр, на котором Курбе расположил около пятидесяти фигур в натуральную величину. Картина имела сложное программное содержание: скончался дед художника (поэтому в композиции присутствует автопортрет мастера) — современник Великой Французской Революции. Его друг стоит у могилы в костюме конца XVIII в. и как бы вопрошает: какое поколение идёт нам на смену?

Обе картины показались публике и критике грубыми по исполнению и вульгарными по содержанию.

Через пять лет несколько работ Курбе не приняли на Всемирную выставку. Тогда обиженный художник возвёл на

собственные деньги павильон, назвав его «Павильоном реализма», и выставил в нём сорок произведений, главным среди которых было полотно «Мастерская художника» (1855 г.). Выпустив каталог выставки, он во вступлении обосновал своё понимание реализма: «Я не хотел никому подражать, никого копировать, и тем более моя мысль не устремилась к легкомысленной цели „искусства для искусства“! Нет! Я просто хотел обрести в полном знании традиции осмысленное и независимое чувство моей собственной индивидуальности. Знать, чтобы мочь, — так я рассуждал. Быть в состоянии выразить нравы, идеи, облик эпохи в соответствии с собственной оценкой, быть не только художником, но и человеком, одним словом, творить живое искусство — такова моя задача».

Картина «Мастерская художника» имела развёрнутое название «Мастерская художника, или Реальная аллегория, характеризующая семилетний период моей художественной жизни». В центре большого полотна сам Курбе, пишущий пейзаж. У него за спиной обнажённая модель — символ жизнеутверждающей творческой энергии. Справа — друзья художника, в том числе поэт Шарль Бодлер, слева — социальные аллегории. Картина написана в тёплых коричневато-жёлтых тонах. Она стала одним из лучших произведений мастера.

В 1867 г. Курбе устроил персональную выставку, построив в Париже на площади Альма павильон. Он показал сто тринадцать картин и, как всегда, вызвал волну споров, похвал и критики.

Гюстав Курбе. Похороны в Орнане. 1849–1850 гг. Музей Орсе, Париж.

Гюстав Курбе. Мастерская художника. 1855 г. Музей Орсе, Париж.

Гюстав Курбе. Волна. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

В 60-х гг. Курбе всё сильнее привлекали пейзаж и

натюрморт. В них мастер находил правду и естественность, соответствовавшие его творческим поискам.

Популярность Курбе как борца за новое искусство сделала художника активным участником революции 1870 г., а затем Парижской Коммуны (он был председателем Комиссии художников по охране памятников искусства). Когда Коммуна[109] пала, его приговорили к шести месяцам тюремного заключения.

Опасаясь дальнейших преследований, в 1873 г. Курбе уехал в Швейцарию. В маленьком городке Тур-де-Пейльц он снял старую пустую гостиницу, на втором этаже которой устроил мастерскую. Здесь прошли последние годы жизни художника.

Эдуард Мане (1832–1883)

Эдуард Мане родился в Париже, его семья была достаточно обеспеченной. Решение сына стать художником не устраивало родителей. Но когда после нескольких безуспешных попыток поступить в мореходную школу Мане всё же добился своего, он мог жить, не нуждаясь и не продавая своих картин.

В 1850 г. юноша стал учеником модного парижского живописца Тома Кутюра (1815–1879). Академический стиль, последователем которого был его учитель, не привлекал художника. В 1856 г. Мане ушёл из мастерской Кутюра и отправился в путешествие по Европе. Вернувшись в Париж, он много времени провёл в Лувре, изучая старых мастеров. В 1859 г. Мане попытался выставиться в Салоне. Предложенное им полотно «Любитель абсента» (1858–1859 гг.) было отвергнуто жюри. Не рассчитывая больше на благосклонность официальной критики, художник показал в 1863 г. серию своих работ в частной галерее. Танцовщица Лола стоит у края сцены, гордая, прекрасная («Лола из Валенсии», 1862 г.); грустная уличная певица ест вишни, её задумчивые прекрасные глаза смотрят мимо зрителя, а мысли далеко («Уличная певица», 1862 г.); дамы и кавалеры гуляют в саду Тюильри («Музыка в Тюильри», 1860 г.). Этот калейдоскоп человеческой жизни вызвал у критиков раздражённое определение — «пёстрая мешанина красок».

В 1863 и 1865 гг. Мане представил в Салон две картины — «Завтрак на траве» и «Олимпия» (обе 1863 г.).

«Завтрак на траве», выставленный в «Салоне Отверженных»[110], навеян «Концертом» итальянского живописца эпохи Возрождения Тициана. На лесной поляне расположились мужчины в современных костюмах. Они о чём-то беседуют, не

обращая внимания на женщин — обнажённую, сидящую рядом, и другую, купающуюся в ручье. Картина вызвала бурное негодование публики, не оценившей новизны, с которой художник решал чисто живописные задачи — изображение человеческих фигур (в том числе обнажённой) в пейзаже, передача ярких красок солнечного дня.

Элуард Мане. Лола из Валенсии. 1862 г. Музей Орсе, Париж.

Эдуард Мане. Завтрак на траве. 1863 г. Музей Орсе, Париж.

«Олимпия» — вариация на тему многих композиций старых мастеров, посвящённых красоте женского тела. Обнажённая девушка лежит, облокотившись на подушку, и смело, без тени смущения, смотрит на зрителя. Выставленная в Салоне 1865 г. картина вызвала скандал. Писатель Эмиль Золя выступил в защиту Мане: «Когда наши художники дают нам Венер, они исправляют натуру, они лгут. Эдуард Мане спросил себя… почему не сказать правду: он познакомил нас с Олимпией, девушкой наших дней…».

В 1867 г. Мане открыл собственную выставку в павильоне на площади Альма — своего рода отчёт о десятилетнем периоде творчества. Здесь была представлена, в частности, картина «Флейтист» (1866 г.).

Город стал постоянным мотивом произведений Мане. Парижская толпа, улицы, мастерские художников, кафе и театры — везде и во всём он видел жизнь, достойную воплощения на полотне. На «Портрете Эмиля Золя» (1868 г.) писатель, занятый проблемами современного искусства, предстаёт перед зрителем окружённый многочисленными предметами — японскими гравюрами, репродукциями с картин, бумагами и книгами. В композиции «Завтрак в мастерской» (1868 г.) представлены три персонажа: женщина с серебряным кофейником, мужчина, сидящий за столом, и юноша на переднем плане. Он смотрит

вдаль, погружённый в какие-то прекрасные мечты. Фикус в восточной вазе, экзотический шлем и кривая сабля, лежащие на кресле в полумраке комнаты, кажутся воплощением его мыслей. Полотно «Балкон» (1868 г.) изображает родных и друзей мастера; сидящая женщина в белом — его ученица, художница Берта Моризо.

Эдуард Мане. Олимпия. 1863 г. Музей Орсе, Париж.

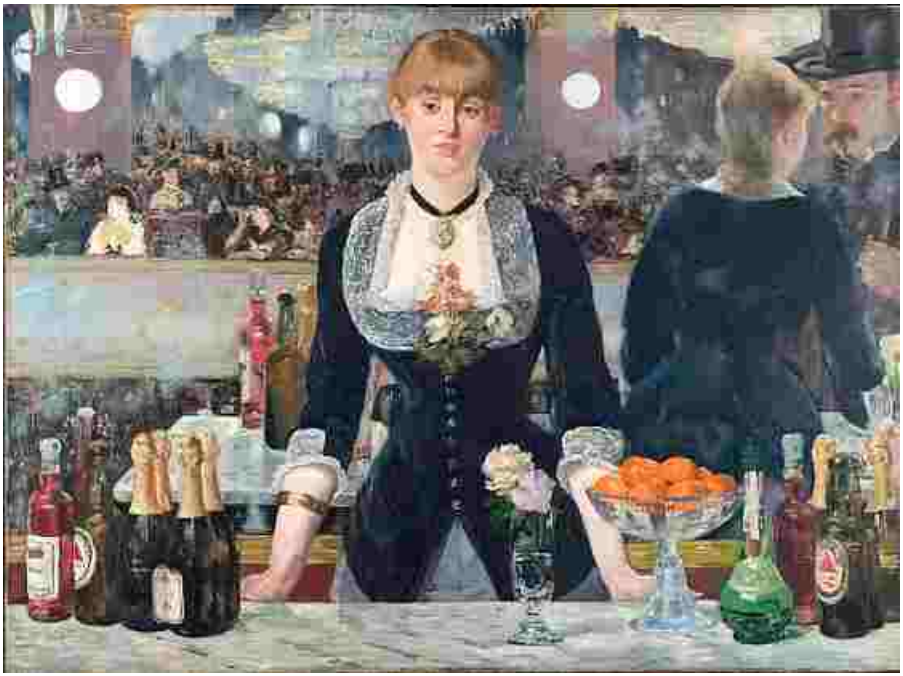
В конце 60-х гг. творчество Мане привлекло молодых художников-импрессионистов — Эдгара Дега, Клода Моне, Огюста Ренуара и др. Его мастерская на время стала центром художественной жизни. Влияние импрессионистов заставило Мане рисовать на пленэре[111] и сделать палитру светлее. Но он не примкнул к их движению и продолжил собственные творческие поиски. В год открытия первой выставки импрессионистов (1874 г.) художник работал с Клодом Моне в Аржантее на берегу Сены. Здесь были написаны его самые яркие, солнечные картины — «Аржантей», «В лодке» (обе созданы в 1874 г.). Мане писал крупными мазками, стремился к чёткой структуре композиции, ясности изображения.

Эдуард Мане. Флейтист. 1866 г. Музей Орсе, Париж.

Эдуард Мане. Портрет Эмиля Золя. 1868 г. Музей Орсе, Париж.

Эдуард Мане. Завтрак в мастерской. 1868 г. Новая пинакотека, Мюнхен.

Эдуард Мане. Балкон. 1868 г. Музей Орсе, Париж.



Эдуард Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1882 г. Институт Курто, Лондон.

В 1872 г. торговец картинами Поль Дюран-Рюэль (1831–1922), поддержавший ранее Камиля Коро, Теодора Руссо и Жана Франсуа Милле, купил у Мане двадцать четыре работы и на следующий год устроил его выставку в Лондоне. В конце 70-х гг. Салон перестал отвергать картины Мане. В 1881 г. художника даже наградили орденом Почётного легиона.

За год до смерти Мане выставил одно из своих самых совершенных произведений — «Бар в Фоли-Бержер» (1882 г.). За стойкой бара, над натюрмортом из бутылок и фруктов, возвышается немного грустная, обаятельная девушка, слушающая клиента, который отражается в зеркале. Удивительный эффект двойного изображения придаёт картине мистический характер — она словно притягивает взгляд зрителя.

В творчестве Мане объединены достижения как старых мастеров, так и современников и обозначено одно из направлений развития нового искусства. В работах художника вторая половина XIX столетия предстала во всём многообразии своих проявлений.

Импрессионизм

Импрессионизм — художественное направление, возникшее во Франции в последней трети XIX в. На выставке «Анонимного общества художников, живописцев, скульпторов, гравёров и литографов», устроенной в парижском фотоателье в 1874 г., была представлена картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872 г.) — вид гавани, окутанной розовым туманом, сквозь пелену которого проступает утреннее солнце. С лёгкой руки критика газеты «Шаривари» слово «впечатление» *(франц.* impression) дало название творчеству участвовавших в выставке художников.

Выставка импрессионистов была первым коллективным вызовом официальному академическому искусству, Салону, критике и консервативно настроенной публике. Клод Оскар Моне (1840–1926), Камиль Писсарро (1830–1903), Пьер Огюст Ренуар (1841–1919), Альфред Сислей (1839–1899), Эдгар Дега (1834–1917) и некоторые другие художники были хорошо известны парижской публике: уже около пятнадцати лет они демонстрировали своё искусство. В 1863 г. в «Салоне Отверженных» вместе с Эдуардом Мане выставлялся Писсарро. Через десять лет на второй выставке «Отверженных» были представлены работы Ренуара, а полотна Моне, Писсарро и Сислея показывал в том же году торговец картинами Поль Дюран-Рюэль. Современники назвали этих художников «бунтовщиками», а жюри Салона постоянно отвергало их произведения.

Знакомство будущих импрессионистов состоялось в конце 60-х — начале 70-х гг. во время занятий в частных художественных мастерских и посещений кафе Гербуа в районе Батиньоль. Появилась «батиньольская группа», объединившая художников, писателей, критиков и любителей искусства. Главой их считался Эдуард Мане. За столиками кафе в спорах о творчестве, новом художественном видении мира и принципах живописи рождалось движение импрессионистов.

Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872 г. Музей, Мармотен.

Клод Моне. Лягушатник. 1869 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Первыми произведениями, в которых новое понимание пейзажной живописи проявилось достаточно

полно, были изображения островка Иль-де-ла-Шоссе на Сене, излюбленного места прогулок и купания парижан, прозванного Лягушатником. Наблюдая типичную жанровую сценку, Моне сосредоточил внимание не на действии и персонажах, а на игре солнечного света, связавшего воедино воду, воздух, деревья и людей.

Одним из важнейших правил, которым следовали импрессионисты, стала работа на пленэре. Выйдя на улицу навстречу свету и воздуху, художник попадает в ситуацию, полностью отличающуюся от условий мастерской. Здесь исчезают чёткие контуры, цвет постоянно меняется. Следовательно, можно изобразить лишь мгновенно возникшее впечатление о цвете и форме предмета.

Решая эту задачу, импрессионисты пришли к совершенно новому методу живописи. Они отказались от смешанных цветов, начали писать чистыми яркими красками, густо нанося их отдельными мазками. Нужный тон достигался оптическим смешением красок во время созерцания картины.

В 60-х гг. в Париж были привезены первые японские гравюры, наступило всеобщее увлечение ими.

Японская ксилография[112] оказалась необходимым источником новых художественных приёмов, которые искали молодые французские художники. Яркий и гармоничный колорит, использование воздушной перспективы[113], восприятие природы как бесконечной смены впечатлений — всё это было воспринято импрессионистами и взято в арсенал художественных средств.

Восемь выставок импрессионистов, прошедшие за двенадцать лет исчерпывающе продемонстрировали всё многообразие возможностей нового направления в искусстве.

На первой выставке импрессионистов в 1874 г. Клод Моне показал не только знаменитый «Восход солнца», но и другие полотна. «Бульвар Капуцинок» (1873 г.) — случайный взгляд, брошенный художником сверху из окна на шумящую толпу, заполнившую бульвар. Густая синеватая тень, отброшенная домом, заставляет солнечную сторону улицы сиять и излучать тепло. Огюст Ренуар среди прочих выставил картину «Ложа» (1874 г.), напоминающую работы Эдуарда Мане. Прелестная дама грустно смотрит на зрителя, за её спиной мужчина во фраке рассматривает в театральный бинокль публику. Легче и непосредственнее выглядело полотно «Танцовщица» (1874 г.) того же автора. Серебристо-розовая фигура девушки почти растворяется в воздухе. Здесь также были представлены произведения остальных импрессионистов и художников их

круга, в том числе Поля Сезанна.

На второй выставке, устроенной в 1876 г. Дюран-Рюэлем, в одном зале находились работы Моне, Ренуара и Альфреда Сислея, среди которых особенно выделялось полотно «Наводнение в Пор-Марли» (1876 г.). Влажная атмосфера пасмурного дня, тяжёлые сырые облака, нависающие над водой, подёрнутые рябью отражения деревьев и домов под кистью мастера превращаются в многочисленные оттенки коричневого, синего и жёлтого. В другом зале располагались работы Эдгара Дега и Камиля Писсарро, отражавшие два художественных полюса импрессионизма. Картина «Балетный класс» (1875 г.) Дега — царство бесконечного движения. Рама обрезает фигуры балерин. Это усиливает ощущение взгляда, на мгновение остановившегося на действии, происходящем в репетиционном зале. «Пейзаж с большими деревьями» (1875 г.) Писсарро, напротив, наполнен солнечным светом и воздухом, в которых растворяются стволы деревьев и фигура женщины.

В том же 1876 г. критик Эдмон Дюранти (1833–1880), тесно общавшийся с художниками, описал в статье «Новая живопись» научные основы их живописного метода: «В работе над цветом они сделали настоящее открытие, которое… заключается в том, что освещение в природе изменяет краски, что солнце стремится вернуть их в световой комплекс, сливающий семь призматических лучей в один неокрашенный поток, который и есть дневной свет. Целая серия непосредственных наблюдений постепенно привела к расчленению солнечного света на составные элементы, чтобы потом восстановить его единство в общем созвучии всех цветов радуги, наносимых художником на свои полотна. Этот совершенно исключительный результат является следствием как добросовестного отображения увиденного, так и глубокого изучения теории цвета».

В 1877 г., готовясь к очередной выставке, члены группы приняли решение называться импрессионистами, не выставляться в Салоне и выпустить давно задуманный журнал «Импрессионизм». На этой выставке Ренуар представил работы, свидетельствовавшие о зрелости его художественного стиля. На полотне «Качели» (1876 г.) показана будничная сценка в парке, преображённая солнечным светом, падающим на фигуры людей, деревья и землю. Картина «Мулен де ла Галетт» (1876 г.) запечатлела гулянье парижан (среди которых друзья и знакомые художника) в саду популярного танцевального зала на Монмартре. Модистки и клерки, прелестные барышни и элегантные кавалеры танцуют, сидят за столиками, болтают, смеются и кокетничают. Радостная атмосфера праздника

передана бесконечным множеством пятен света и цвета, оживляющих героев картины.

Клод Моне. Бульвар Капуцинок. 1873 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Альфред Сислей. Наводнение в Пор-Марли. 1876 г. Музей Орсе, Париж.

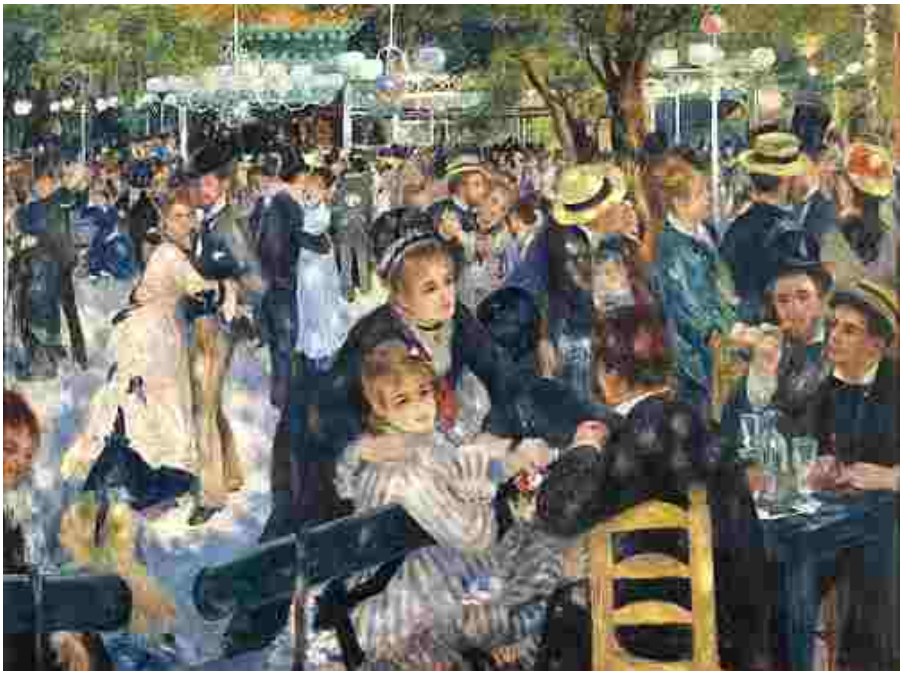
Эдгар Дега. Балетный класс. 1875 г. Музей Орсе, Париж.

Огюст Ренуар. Обнажённая, освещённая солнцем. Этюд. 1875–1876 гг. Музей Орсе, Париж.

Огюст Ренуар. Портрет мадемуазель С. (Портрет актрисы Жанны Самари). 1 878 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Портрет Жанны Самари, актрисы театра «Комеди Франсез», стал для Ренуара своеобразным манифестом импрессионистического портрета. Мазки, как бы произвольно положенные мастером на холст, создают форму. Тени на полотне отливают синевой, глаза актрисы таинственно блестят, завораживая своей глубиной.

Огюст Ренуар. Качели. 1876 г. Музей Орсе, Париж.



Огюст Ренуар. Мулен де ла Галетт. 1876 г. Музей Орсе, Париж.

Здесь же была выставлена первая серия картин Клода Моне (восемь полотен), названных им «Вокзал Сен-Лазар» (1877 г.). Художник поставил перед собой сложнейшую задачу — запечатлеть на полотне мгновения изменчивого освещения в одном и том же месте. Облака пара, клубящиеся в пространстве вокзала, окутывающие паровозы и людей, стелющиеся по земле, пронизанные светом и вбирающие в себя все оттенки окружающих предметов, стали для живописца главным мотивом полотен. Дега показал картину «Абсент» (около 1875–1876 гг.) — сцену повседневной жизни бедного парижского кафе, а Писсарро выставил пейзаж «Красные крыши. Деревенский уголок зимой» (1877 г.).

В конце 70-х гг. художники стали собираться в кафе «Новые Афины», где между ними разыгрывались отчаянные словесные схватки. Они спорили о необходимости выставляться в Салоне, о работе на пленэре, о том, стоит ли использовать чёрную краску, и о многом другом. Эдуард Мане уговаривал импрессионистов пробиваться в Салон и не противопоставлять себя обществу. Однако новое художественное направление, несмотря на критику, уже вошло в историю искусства. Об этом свидетельствовали две

статьи — «Импрессионизм» и «Импрессионист» — в шестнадцатом дополнительном томе «Большого универсального словаря XIX века» Ларусса, вышедшего в 1878 г.

Клод Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877 г. Музей Орсе, Париж

Эдгар Дега. Абсент. Около 1875–1876 гг. Музей Орсе, Париж.

Камиль Писсарро. Красные крыши. Деревенский уголок зимой. 1877 г. Музей Орсе, Париж.

Ренуар и Сислей не участвовали в четвёртой выставке импрессионистов в 1879 г. Изменилось и название объединения: вместо импрессионизма вернулся старый термин — «независимые». Моне показал здесь расцвеченную флагами картину «Улица Монторгей. Праздник 30 июня 1878 года» (1878 г.), Писсарро — прозрачно-серебристое полотно «Дорога под деревьями» (1877 г.), Дега — работу «Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо» (1879 г.), на которой изображена акробатка, взмывающая в ярких огнях под куполом цирка.

Ренуар впервые добился успеха в Салоне, выставив там «Портрет мадам Шарпантье с детьми» (1878 г.). Художнику всегда удавались изображения детей. Красиво выстроенная композиция, излучающая тепло и свет, лишённая излишней экстравагантности, вполне удовлетворяла вкусам парижской публики. Ренуар вошёл в светское общество и стал приобретать популярность.

Клод Моне. Улица Сен-Дени. Праздник 30 июня 1878 года. 1878 г. Музей изящных искусств, Руан.

Раскол в стане импрессионистов привёл к тому, что на пятой и шестой выставках в 1880 и 1881 гг. не были представлены работы Моне, Ренуара и Сислея. Организацией выставок в то время занимался Дега. В Салон в эти годы был принят только Ренуар.

Седьмая выставка, состоявшаяся в 1882 г., была последней, когда импрессионисты выступили вместе (Дега выставляться отказался). Её организатором стал Дюран-Рюэль. Он снял огромный и хорошо освещённый зал на улице Сент-Оноре. Размещённые в одном месте, картины разных художников оказались удивительно похожими — это был последний яркий

всплеск направления, отдельные участники которого впитали лучшие достижения друг друга. Критики восхищались морскими пейзажами Моне, полотном «Поле маков» (80-е гг.) и говорили о его «излечившемся зрении», которое «теперь поразительно улавливает все световые явления». Они не осознавали, что «излечился» не художник, а они сами.

Огюст Ренуар. Портрет мадам Шарпантье с детьми. 1878 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Клод Моне. Поле маков. 80-е гг. XIX в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Огюст Ренуар. Девушка с веером. 1881 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Эдгар Дега. Женщина, расчёсывающая волосы 1886 г.

Картина Ренуара «Девушка с веером» (1881 г.) покорила всех прелестью и непосредственностью модели. Писсарро представил несколько жанровых сцен в пейзаже. В его работах появилась новая техника, которую назвали «трикотаж Писсарро»: художник накладывал серии плотных, прямых, параллельных мазков, иногда перекрещивая их, чтобы образовался сетчатый рисунок. Сислей, напротив, писал тонкими наклонными чёрточками, похожими на запятые («Луэн близ Море», 1881 г.). Брат Эдуарда Мане выразил общее мнение: «…выставка этого года — лучшая из всех, которые устраивала ваша группа».

В следующем году в Париже прошли персональные выставки

Моне, Писсарро, Ренуара и Сислея. Они получили положительные отзывы критиков и привлекли внимание покупателей. К импрессионистам привыкли, в глазах публики художники перестали быть бунтовщиками.

Восьмую выставку импрессионистов в 1886 г. организовал Эдгар Дега. Моне, Ренуар и Сислей, обиженные тем, что их не допустили к её подготовке, отказались участвовать. Дега выставил пастели[114], названные «Серия обнажённых женщин, которые купаются, умываются, вытираются, растираются, причёсываются или дают себя причёсывать». Изображения похожи на кадры кинохроники — мгновения скрытого от глаз бытия, таинственного и будничного одновременно. Мастеру здесь удалось достичь единства выразительной линии и цветовых пятен. Событием выставки стали полотна так называемых неоимпрессионистов Жоржа Сёра и Поля Синьяка, похожие на мозаики. Были также представлены работы Поля Гогена.

Камиль Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Это полотно относится к серии видов Парижа, которая была создана Писсарро в 90-х гг. Он впервые обратился к городскому пейзажу и, следуя традиции

Моне, написал несколько парижских улиц такими, какими они были видны из окон домов.

Эдгар Дега. Голубые таниовщицы. Около 1897 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Для Дега прежде всего интересен человек Пожалуй, он был единственным импрессионистом, отразившим в своих работах окружавшую жизнь — жизнь посетителей ночных кафе, танцовщиц, прачек, модисток и жокеев.

Эта картина создана в поздний период творчества. Дега изобразил балерин, ожидающих выхода на сцену. Их выхваченные резким светом рампы фигуры неуловимо меняют положение в пространстве и создают иллюзию движения, растянутого во времени.

Клод Моне. Стог сена. 1886 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

В 80-90-х гг. Моне, в погоне за мгновением, писал серии видов одного и того же места — «Стога», «Тополя», фасады Руанского собора и пруд в своём имении Живерни. Форма предметов на этих полотнах растворяется в тончайших переливах света.

Эта выставка стала последней. На ней появилось много новых мастеров, чей стиль уже выходил за пределы импрессионизма. История движения закончилась, началась его жизнь в истории. По стопам импрессионистов шло следующее поколение художников: неоимпрессионисты и постимпрессионисты, чьё дарование в полной мере проявилось в два последних десятилетия XIX в.

Неоимпрессионизм

Событием последней выставки импрессионистов в 1886 г. стали не картины уже известных публике мастеров, а полотно «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» молодого художника Жоржа Сёра, приглашённого Камилем Писсарро. Новое течение в живописи, которое представлял Сера, вначале

причислили к импрессионизму, а позднее назвали неоимпрессионизмом, пуантилизмом и дивизионизмом.

В книге «От Эжена Делакруа к неоимпрессионистам», посвященной памяти Жоржа Сёра и опубликованной в 1899 г., живописец Поль Синьяк писал: «Неоимпрессионистами называются художники, которые ввели и начиная с 1886 года развивали технику так называемого разделения, пользуясь приёмом оптического смешения тонов и цветов. Эти художники, которые придерживались неизменных законов искусства: ритма, чувства меры и контраста, пришли к новой технике, желая достигнуть наибольшей силы света, колорита и гармонии, что им казалось невозможным ни при каком другом способе… Их метод, подвергшийся такому осуждению, — это метод традиционный и логично вытекает из прошлых методов… живопись неизбежно должна была к нему прийти после метода импрессионистов».

Неоимпрессионизм (от *греч.* «неос» — «новый») — течение, связанное с импрессионизмом и развивающее его. Цель неоимпрессионизма — заключить живописную интуицию импрессионистов в рамки научного метода, гарантирующего от возможных ошибок. В понятии *дивизионизм* (от *франц.* division — «разделение») заключалась суть метода неоимпрессионистов, основанного на законе оптического восприятия. Глаз способен синтезировать нужный цвет, соединяя световые лучи; следовательно, художник может не пытаться смешивать этот цвет на палитре. Он должен просто наносить основные составляющие свет цвета в определённых сочетаниях на полотно. *Пуантилизм* (от *франц.* point — «точка») — это техника неоимпрессионистов. Чистые цвета наносятся отдельными маленькими мазками, похожими на точки.

Жорж Сёра. Купание в Аньере. 1883–1884 гг. Национальная галерея, Лондон.

Главными представителями неоимпрессионизма были Жорж Сёра и Поль Синьяк. Жорж Сёра (1859–1891) происходил из среды парижских буржуа. Закончив Школу изящных искусств, он предложил Салону в 1884 г. своё первое большое (два на три метра) полотно — «Купание в Аньере» (1883–1884 гг.). Художник стремился к идеальной красоте, гармонии линий и тонов, возвышающей простое событие до ритуального действа. Отвергнутое Салоном, полотно было выставлено в «Салоне независимых» и стало первым значительным произведением Сёра.

Жорж Сёра. Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт. 1884 г. Институт искусств, Чикаго.

Поль Синьяк (1863–1935) был родом из состоятельной семьи. Он рано начал заниматься живописью, увлёкся импрессионизмом. Синьяк одновременно с Сёра выставил в «Салоне независимых» пейзажи, написанные в импрессионистической манере. Знакомство художников положило начало неоимпрессионизму.

В течение двух следующих лет Сёра работал над полотном «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» (1884 г.). Множество рисунков с натуры и живописных эскизов запечатлели поиски моделей и пейзажа. Законченная работа, впервые показанная на восьмой выставке импрессионистов, вызвала недоумение, восторг и споры. Главное отличие этой картины от «Купания в Аньере» было в изменившейся манере письма. Написанная мелкими мазками, она словно выткана из огромного количества оттенков. Все фигуры расположены лицом к зрителю или в профиль. Позы скованны, лица не видны, однако бросаются в глаза детали: обезьянка, собачки, зонтики, трости, трубка и сигара. Застывший, словно по мановению волшебной палочки, пейзаж окружён странным, нереальным воздухом.

В последующие шесть лет Сёра показал одну за другой несколько картин, отметивших этапы развития созданного им течения. «Натурщицы» (1886–1888 гг.) — большое полотно, на

котором изображены три натурщицы в разных позах. Композиция статична, а цветовое решение картины построено на основе дивизионизма: поверхность покрыта маленькими пятнышками краски чистых тонов.

Последняя картина Сёра «Цирк» (1890–1891 гг.) была выставлена в «Салоне независимых» 1891 г.

В отличие от импрессионистов Сёра переносил на холст не мгновенное впечатление от увиденного; цирковые артисты и зрители объединены в целостную, тщательно продуманную композицию.

Жорж Сёра внезапно умер через девять дней после открытия Салона. За несколько лет творчества он собрал вокруг себя маленькую группу единомышленников и поклонников. Самым рьяным его приверженцем стал Синьяк. С ним связано дальнейшее существование неоимпрессионизма. Этот художник был его пропагандистом, написал несколько статей и до конца жизни остался верен его принципам.

Отойдя от импрессионизма, неоимпрессионизм превратился в художественное течение, отразившее одну из сторон творческих поисков конца XIX в. Интеллектуальность и новый подход к технике живописи не только превратили его в значительное явление искусства, но и позволили ему влиять на художественную жизнь начала XX столетия.

Жорж Сёра. Цирк. 1890–1891 гг. Музей Орсе, Париж.

Поль Синьяк. Гавань в Марселе. Около 1906–1907 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Поль Синьяк. Сосна. 1909 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Постимпрессионизм

В 80-х гг. XIX в. ситуация во французском искусстве сильно изменилась. Три последние выставки импрессионистов показали высшие достижения этого направления и одновременно свидетельствовали о том, что оно уже исчерпало себя.

В конце столетия четыре художника громко заявили о себе, подводя итог искусству XIX столетия и прокладывая путь в будущее. Это были Поль Сезанн (1839–1906), Винсент Ван Гог (1853–1890), Поль Гоген (1848–1903) и Анри де Тулуз-Лотрек. Яркие индивидуальности, они не объединились в группу, однако с разных сторон двигались к одной цели — познанию истинной сущности вещей, скрывающейся под их внешностью. Так родился постимпрессионизм (от *лат.* post — «после»). Это течение было тесно связано с импрессионизмом и смогло проявить себя лишь в пору его заката.

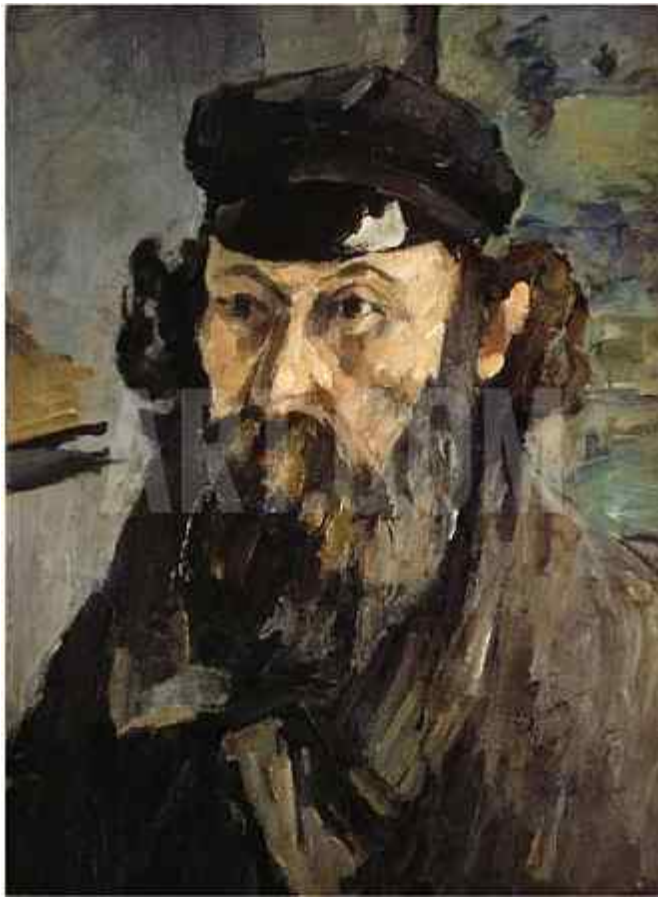
Сезанн, самый старший из четырёх художников, долгое время работал параллельно с импрессионистами. Знакомство с Камилем Писсарро и совместная работа на пленэре изменили живописный

язык Сезанна. Он участвовал в первой и третьей выставках импрессионистов. Гоген в свою очередь познакомился с Писсарро в 1876 г. и по его рекомендации примкнул к импрессионистам. Его работы были представлены на четырёх последних выставках движения. Голландец Ван Гог соприкоснулся с импрессионизмом в 1886 г. после своего приезда в Париж. Палитра художника стала яркой и чистой под влиянием импрессионизма.

Постимпрессионисты были близки импрессионистам и своим отношением к буржуазному обществу. Но если последние только противопоставляли своё искусство салонному, то первые отрицали буржуазный образ жизни. Сезанн, сын банкира из города Экса, всю жизнь изображал деклассированного художника. Гоген, удачливый биржевой делец, отец пятерых детей, бросил карьеру ради живописи. Он жил в нищете на островах Таити и Хива-Оа, изучая обычаи туземцев и считая их выше достижений европейской цивилизации. Ван Гог, выходец из семьи голландского пастора, изучал теологию в Амстердаме, потом был проповедником на угольных шахтах в Бельгии. Обратившись к живописи, он уехал в Париж, а потом в Арль, где, измученный одиночеством, сошёл с ума и покончил жизнь самоубийством.

Сезанн, Ван Гог и Гоген, не найдя гармонии в современном обществе, обратились к природе, ища в ней успокоения. Однако в отличие от импрессионистов они стремились запечатлеть не мгновения, а вечность. Постимпрессионисты как будто видели не только явные, но и скрытые силы, тайные законы мироздания. Они повернулись к маленькому мирку импрессионистов спиной, расширив свой мир до масштабов Вселенной.

Поль Сезанн. Большая сосна близ Экса. 90-е гг. XIX в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Поль Сезанн. Автопортрет. 1873–1875 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Поль Сезанн. Берега Марны. 1888 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1900 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Поль Сезанн. Натюрморт с яблоками и апельсинами. 1895–1900 гг. Музей Орсе, Париж.

Художник подчинял композиции на холсте внутреннему единству предметов, которого никто, кроме него, не ощущал. Он утверждал: «Всё в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо научиться писать в этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете всё что захотите». Цвет в натюрмортах Сезанна, так же как и в пейзажах, всегда несёт энергетический заряд.

Поль Гоген. Видение после проповеди, или Борьба Иакова с ангелом. 1888 г. Национальная галерея, Эдинбург.

Винсент Ван Гог. Красные виноградники. 1888 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Основные черты творчества Сезанна проявились в произведениях 80-90-х гг. Художник искал способы передать материальную структуру вещей — форму, плотность, фактуру, цвет. Тщательно подбирая цветовые соотношения, он нередко подчёркивал контуры предметов резкой линией, сознательно деформировал изображаемое. В его натюрмортах фрукты и посуда приближались к простым геометрическим фигурам, а в пейзажах скаты крыш и стены домов, склоны гор и гладь воды образовывали ровные плоскости. Опираясь на непосредственное впечатление от натуры, мастер строил продуманную и устойчивую композицию, где каждая деталь составляла часть единого целого.

Изображая человека, живописец нередко рассматривал его как любой другой предмет, интересуясь лишь передачей форм, словно это был не портрет, а натюрморт или пейзаж. При этом внутренний мир человека, его характер, настроение отступали на второй план.

Творчество Сезанна отражает родство всех проявлений

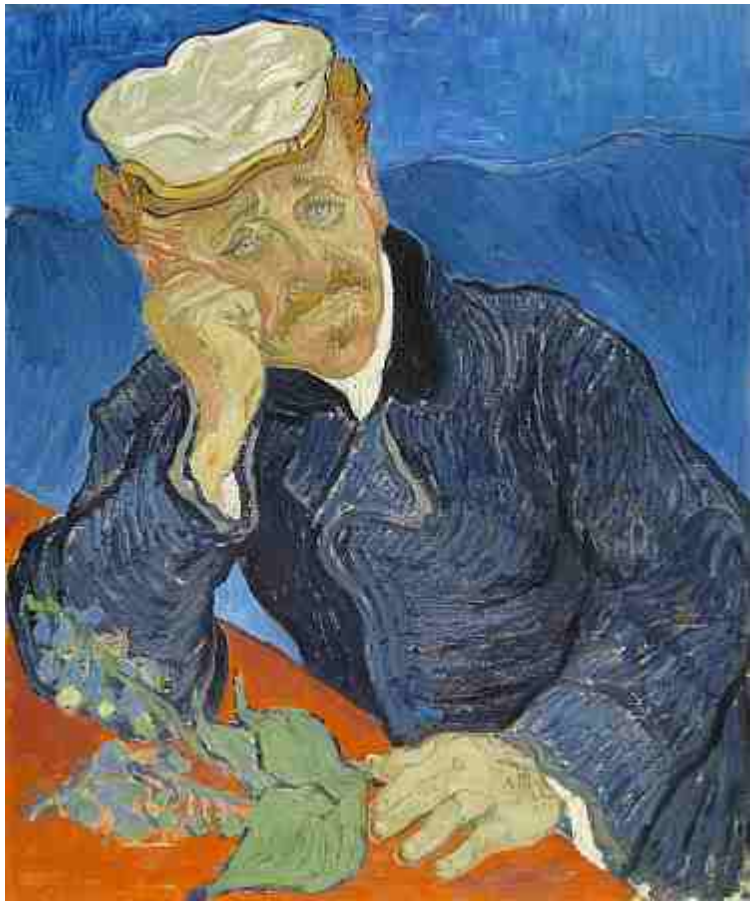
материального мира, в котором земля, человек, деревья, плоды, стулья, чашки равнозначны.

Винсент Ван Гог. Сеятель. 1888 г. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

Винсент Ван Гог. Хлеба и кипарисы. 1889 г. Галерея Тейт,

Лондон.

Винсент Ван Гог. Подсолнечники. 1889 г. Национальная галерея, Лондон.



Винсент Ван Гог. Портрет доктора Гаше. 1890 г. Музей Орсе, Париж.

Возможно, это лучший из портретов, написанных Ван Гогом. Поль Гаше сидит, подперев голову рукой, его взгляд неподвижен, он погружён в глубокое раздумье. Композиция, построенная по диагонали (букет цветов, край стола, наклон фигуры), прихотливо положенные мазки, создающие фон и силуэт персонажа, вызывают ощущение внутреннего беспокойства, напряжения.

О чём думает доктор Гаше — о жизни и смерти, о судьбе человека? Подобные вопросы волновали самого художника, но так и остались для него без ответа.

На полотнах Ван Гога обыденные предметы, люди, пейзаж становятся носителями сокровенных мыслей и чувств художника, передают его эмоциональное состояние. Природа предстаёт здесь

в одухотворённом виде.

Лимонно-оранжевым диском висит солнце над полыхающими красным огнём виноградниками, излучая жар. Синева теней и бликов на воде усиливает яркость солнечного света («Красные виноградники», 1888 г.). Солнце похоже на нимб над головой сеятеля, его лучи согревают землю, принимающую семена («Сеятель», 1888 г.). Колышутся хлеба в полях, кипарисы, подобно языкам пламени, устремляются к небу, где над извивающейся линией гор клубятся облака. («Хлеба и кипарисы», 1889 г.).

Поль Гоген, друживший с Ван Гогом, совмещал в своих работах действительность и миф, создавая иную реальность — непосредственную и чистую. Если Ван Гог бежал в яркий южный Арль, а Сезанн почти безвыездно жил в провинциальном Эксе, то Гоген покинул Париж сначала ради патриархальной Бретани, затем ради экзотических Таити и Хива-Оа. Здесь он искал естественную жизнь, не тронутую цивилизацией, стремясь слиться с ней, вернуться к древним корням человечества.

На картине «Видение после проповеди, или Борьба Иакова с ангелом» (1888 г.) бретонки в белых чепцах созерцают разыгрывающуюся в небесах сцену из Библии, которую только что описал священник в церкви. Рядом с ними стоит художник.

Вышедшие из церкви бретонские женщины сидят у распятия, шепча молитвы. Пространство, показанное мастером как бы снизу вверх, напоминает о средневековых книжных миниатюрах. Время остановилось, и невозможно понять, какой это день — сегодняшний или давно минувший («Жёлтый Христос», 1889 г.).

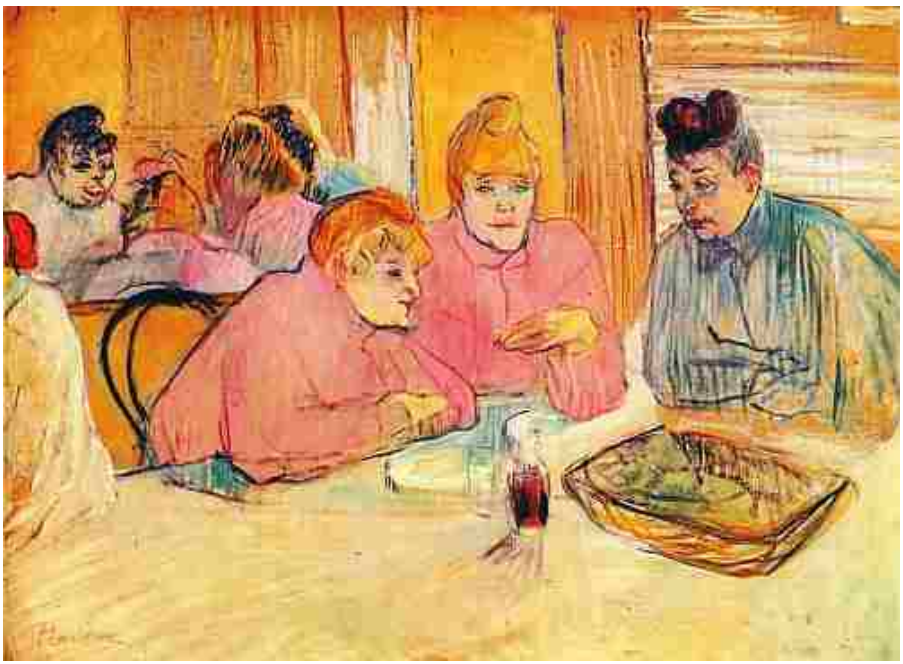
На Таити, куда Гоген отправился в 1891 г., стиль художника приобрёл законченную форму. На его полотнах в бесконечном пространстве, наполненном лиловыми, голубыми и изумрудными пятнами, сохраняются чёткие контуры, гармоничные строение и форма предметов. Изображения приобретают монументальность, делая туземцев идеалом человеческой красоты. Прекрасные люди, связанные с природой телом и духом, становятся главными героями картин («Таитянки», 1892 г.; «Женщина, держащая плод», 1893 г.).

Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901)

Сарказм и наблюдательность Эдгара Дега нашли последователя в лице Анри де Тулуз-Лотрека. Аристократ по происхождению и калека с детства, он стал завсегдатаем театральных кулис, кафе и публичных

домов Парижа. Герои художника — певцы и танцовщицы, акробаты и клоуны, посетители злачных мест и проститутки. Каждому он нашёл удивительно точную, надолго запоминающуюся портретную характеристику.

Тулуз-Лотрек также выполнил серии афиш для парижских кабаре. В его литографиях сочетание выразительных линий и контрастных пятен превращает изображение в живую композицию, делающую зрителя участником события, о котором оповещает афиша. Тулуз-Лотрек ввёл рекламу в сферу художественного творчества, определив основные направления её развития в XX столетии.

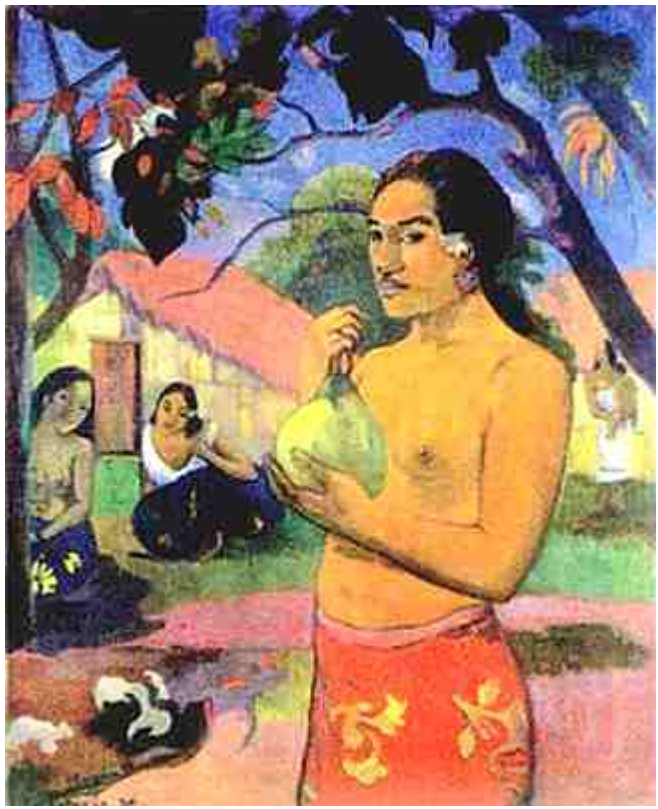


Анри де Тулуз-Лотрек. Эти прекрасные дамы. 1895 г. Музей изобразительных искусств, Будапешт.

Анри де Тулуз-Лотрек. Танцующая Жанна Авриль. Около 1892 г. Музей Орсе, Париж.

Анри де Тулуз-Лотрек. Туалет. 1896 г. Музей Орсе, Париж,

Поль Гоген. Таитянки. 1892 г. Картинная галерея, Дрезден.



Поль Гоген. Женщина, держащая плод. 1893 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Проведя три года на Таити, Гоген приехал в Париж. Но не найдя ни у кого понимания, он вернулся на Таити и в течение пяти лет создал свои самые известные произведения, в том числе лучшие изображения обнажённого тела — «Женщина под деревом манго», «Жена короля» (обе работы 1896 г.).

Большая композиция «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём?» (1897 г.) представляет собой царство первозданного единства природы, человека и божества.

Поль Гоген. Жена короля. 1896 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Поль Гоген. Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём? 1897 г. Музей изящных искусств, Бостон.

Открытия, сделанные постимпрессионистами в живописи, оказали воздействие на развитие некоторых течений в западноевропейском искусстве XX в. — фовизма, кубизма, экспрессионизма и др.

Живопись Германии

Немецкое искусство во второй половине XIX в. развивалось в одном направлении с другими европейскими школами: обогатившись в середине столетия новыми изобразительными средствами, художники, испытавшие разочарование как в реализме, так и в подражании старым мастерам, вели поиск новых тем и путей их воплощения.

Крупнейшим мастером середины XIX столетия был берлинский живописец и график Адольф фон Менцель (1815–1905). Ещё в первой половине века он заявил о себе как даровитый рисовальщик. Его иллюстрации к труду Франца Куглера «История Фридриха Великого» (1839–1842 гг.) замечательны живым чувством исторического быта. Это неудивительно: художник изучал эпоху прусского короля Фридриха II (1740–1786 гг.) с дотошностью учёного-исследователя. Затем внимание фон Менцеля привлекла работа на натуре. Его заинтересовали живые впечатления, движение воздуха и света. В то время живописец создал яркие и цельные образы повседневности («Комната с балконом», 1845 г.; «Железная дорога Берлин — Потсдам», 1847 г.). Фон Менцель — автор первой в искусстве Германии картины на индустриальную тему — полотна «Железопрокатный завод» (1875 г.). Основное отличие немецкого художника от писавших на сходные сюжеты русских передвижников — в точке зрения. Фон Менцель делает здесь своим героем не человека, а машину: в едва освещённом цеху фигуры рабочих в монотонном движении кажутся составными частями огромного механизма.

Адольф фон Менцель. Железная дорога Берлин — Потсдам. 1847 г. Государственные музеи, Берлин.

Адольф фон Менцель. Железопрокатный завод. Фрагмент. 1875 г. Государственные музеи, Берлин.

Искусству фон Менцеля созвучны работы Вильгельма Лейбля (1844–1900), жившего в Баварии и посвятившего большинство картин быту местных крестьян. Лейбль не поверхностный художник, изображающий жанровые сценки, — его скромные герои всегда наделены яркими личностными характеристиками. Эти особенности и развитое чувство формы, ясная, хотя и грубоватая манера письма сближают работы Лейбля с творениями немецких мастеров XVI в.; их, а также французского живописца Гюстава Курбе художник считал своими учителями.

Очень интересным был и так называемый *римский кружок,* образованный в 60-70-х гг. немецкими художниками в Италии. Они стремились создавать произведения, в основе которых лежало бы свободное творческое мышление, подлинный «классический» дух, присущий всем великим периодам развития искусства. Их идейный вдохновитель философ и теоретик искусства Конрад Фидлер (1841–1895) считал глаз художника органом особого чувственного восприятия, которое помогает людям открыть первозданное совершенство форм. Художник должен не копировать повседневность, а изучать её, постигая таящиеся в глубине «хаоса действительности» ритм и гармонию, которые составляют суть подлинного искусства.

Вильгельм Лейбль. Крестьянка. 1871 г. Государственные музеи, Берлин.

Андерс Цорн (1860–1920)

Андерс Леонард Цорн вырос в крестьянской семье близ провинциального городка Мура в Швеции. В пятнадцать лет он отправился в Стокгольм, собираясь стать скульптором, но за годы обучения в Государственной шведской художественной школе, а затем в Академии художеств раскрылся его талант живописца. Первый успех ему принёс рисунок тушью «Скорбь» (1880 г.). Внешне следуя традициям сентиментального салонного искусства, Цорн проявил здесь гораздо больше вкуса и чувства, чем обычно требовалось. Уже в студенческие годы мастер был надёжно обеспечен заказами.

Затем последовали годы странствий. Поселившись в

1882 г. в Лондоне, Цорн не прекращал путешествовать — посетил Италию, Испанию, Балканы, Константинополь, Алжир — и регулярно навешал родину. В то время он работал в основном акварелью, с удивительной живостью и полнотой передавая калейдоскоп своих путевых впечатлений («Кузины», 1883 г.; «Лодочник в константинопольском порту», 1886 г.). Работы, созданные Цорном в Швеции, более спокойны и задушевны — художник словно заново вглядывается в знакомые с детства лица, пейзажи, предметы («Хлеб наш насущный», 1886 г.).

В 1888 г. Цорн поселился в Париже и обратился к масляной живописи. Отчасти под влиянием французского художника Эдуарда Мане он увлёкся темой обнажённых фигур на пленэре. Одна из многочисленных подобных работ Цорна- «Премьера», написанная в 1894–1895 гг. Мать уговаривает упирающегося малыша войти в воду, пейзаж словно соткан из живительной влаги и утреннего света. Цорн трактует наготу по-крестьянски бесхитростно и мирно; ему одинаково чужды салонная пошлость и грубоватая простота моделей французских живописцев Гюстава Курбе и Эдгара Дега.

В Париже Цорн создал ряд выразительных, острохарактерных портретов. Изображая прославленного комика Эрнеста Александра Оноре Коклена (1889 г.), художник передал улыбающееся лицо и нервно сжатые руки актёра широкими, быстрыми и удивительно точными мазками.

В 1896 г. мастер навсегда поселился в родных местах, в Муре. Изучая местный фольклор, он собрал богатую этнографическую коллекцию, а в 1913 г. построил большой дом в «старинном северном» стиле, который впоследствии превратился в мемориальный музей. Главной темой его творчества стала жизнь шведской провинции. На картине «Танец в Иванову ночь» (1897 г.) мягкий свет белой ночи растворяет ярко-зелёные, красные, чёрные пятна праздничных одежд; танцующие двигаются медленно и плавно — как во сне. Цорн писал колоритные портреты жителей своего края: рыжеволосая румяная крестьянка («Марит», 1891 г.) заплетает косу привычными движениями сильных рук, зажав в зубах красную ленту. Старый скрипач Хинс Андерс изображён за игрой (1904 г.) — морщины на его

коричневом лице подчёркнуты резкими тенями, виски и крючковатый нос блестят от испарины, жидкая бородка двигается в такт музыке.

В начале 80-х гг. художник увлёкся офортом. (Это вид гравюры, когда процарапанный в слое лака на металлической пластине рисунок протравливается кислотой, а полученное углублённое изображение заполняется краской и оттискивается на бумагу.) Цорн воспроизводил в этой технике свои акварели и картины, создавал жанровые сцены и портреты и к 90-м гг. стал одним из ведущих европейских гравёров. По словам русского художника и историка искусства А. Н. Бенуа, Андерс Цорн «представляет всей своей ясностью, всей своей безграничной любовью к простоте, всем своим отвращением к какой-либо формуле самый разительный контраст… художникам, выросшим на подражании старым мастерам… На картинах… всё ясно, светло и по тому самому — хорошо, красиво; его произведения не напоминают вкусных пряников… но действуют как прекрасная, чистая ключевая вода».

Андерс Цорн. Премьера. 1894–1895 гг. Атенеум, Хельсинки.

Андерс Цорн. Хлеб наш насущный. 1886 г. Национальный музеи, Стокгольм.

Андерс Цорн. Портрет Э. А. О. Коклена. 1889 г. Национальный музей, Стокгольм.

Андерс Цорн. Танец в Иванову ночь. 1897 г. Национальный музей, Стокгольм.

Андерс Цорн. Марит. 1891 г. Собрание Цорн, Мора.

Андерс Цорн. Хинс Андерс. 1904 г. Галерея Тиль, Стокгольм.

Андерс Цорн. Портрет Ж. Э. Ренана. 1892 г.

Ханс фон Маре. Гребцы. 1873 г. Государственные музеи, Берлин.

Макс Либерман. Дюны в Ноордвийке. 1906 г. Государственные музеи, Берлин.

Взгляды Фидлера воплотил один из руководителей кружка — живописец Ханс фон Маре (1837–1887), автор фресок, украшающих стены библиотечного зала Зоологической станции в Неаполе (1873–1874 гг.): Фон Маре изобразил само здание станции на морском берегу, учёных, отдыхающих под навесом, рыбаков, развесивших сети, лодочников. В будничной тематике художник не видит ничего случайного, его персонажи держатся со спокойным достоинством.

В 80-90-х гг. в Германии распространился импрессионизм; это течение возглавил живописец Макс Либерман (1847–1935). Повышенный драматизм, чёткость форм и резкость красок отличают картины Ловиса Коринта (1858–1925), в частности «Отелло» (1884 г.). Его работы предвосхитили искусство начала XX столетия.

Живопись Англии

В живописи Англии главенствующее положение сохранила академическая школа. Неглубокие, слащавые, с надуманными

сюжетами работы членов лондонской Королевской академии искусств пользовались большой популярностью у невзыскательной викторианской публики. Однако на протяжении второй половины XIX столетия академия не дала ни одного интересного художника.

Наиболее ярким явлением той эпохи стало творчество «Братства прерафаэлитов» — первого в истории английской живописи объединения художников.

Тогда же в Англии работал один из самых независимых и своеобразных художников XIX в. — Джеймс Уистлер. Его творческие поиски, как и у прерафаэлитов, были направлены против академизма; он пытался отобразить на холсте непосредственное восприятие окружающего мира.

К концу века и неоклассицизм, и академическая живопись, и поиски образов в искусстве Средневековья и Возрождения исчерпали себя. В двери стучалось новое, XX столетие — век художников-революционеров и безграничных творческих экспериментов.

Прерафаэлиты

В 1849 г. три английских живописца выставили на суд публики картины, подписанные монограммой[115] «PRB». Полотна были столь же таинственны, сколь необычны. В залах Королевской академии искусств среди привычных парадных портретов, сентиментальных бытовых сценок и скучных мифологических композиций две картины: «Риенци» и «Изабелла» — притягивали взор яркими красками и странными сюжетами. Отдельно, в галерее Портланд на углу Гайд-парка, была выставлена ещё одна работа — «Юность Марии».

Вскоре тайна монограммы открылась: это был символ творческого объединения художников — «Братства прерафаэлитов» *(англ.* PreRaphaelite Brotherhood, от *лат.* pгae — «перед», «впереди», *итал.* Rafael — «Рафаэль» и *англ.* brotherhood — «братство»).

История «Братства» началась в 1848 г., когда познакомились студенты школы Королевской академии Уильям Холмен Хант (1827–1910), Данте Габриэл Россетти (1828–1882) и Джон Эверетт Миллес (1829–1896). Им не нравились система академического образования, модные живописцы и консервативные вкусы викторианского общества. Молодые художники не хотели изображать людей и природу отвлечённо красивыми, а события — далёкими от действительности, и, наконец, им надоела условность официальных мифологических, исторических и

религиозных произведений.

Осенью того же года было основано «Братство прерафаэлитов». Определение «прерафаэлиты» они выбрали, чтобы подчеркнуть противостояние стилю итальянского художника Высокого Возрождения Рафаэля Санти и выразить интерес к творчеству итальянских мастеров Проторенессанса и XV столетия. В этой эпохе их привлекали «наивное простодушие», а также истинная духовность и глубокое религиозное чувство. Романтики по своей сути, прерафаэлиты открыли и мир образов средневековой английской литературы, ставшей для них постоянным источником вдохновения. Слово «братство» передавало идею закрытого, тайного сообщества, подобного средневековым монашеским орденам. Увлечение Средневековьем заставило прерафаэлитов изменить отношение и к декоративно-прикладному искусству, противопоставив бездушным изделиям промышленного производства высокое качество вещей, сделанных ими вручную.

Эти идеи члены «Братства» изложили в статьях, рассказах и поэмах, которые они публиковали в своём журнале «Росток». Благодаря ему к концу 1850 г. о прерафаэлитах знали не только в академии, но и за её пределами.

Джон Рёскин (1819–1900)

Писатель, историк и критик искусства Джон Рёскин стал известен, когда опубликовал в 1843 г. первый том книги «Современные живописцы» (впоследствии дополненный ещё четырьмя томами). На страницах этого сочинения Рёскин подробно разбирал английскую пейзажную живопись. Критик отвергал грубость и несовершенство реальной природы. В частности, он превозносил Уильяма Тёрнера как величайшего пейзажиста XIX в., считая, что его творчество основано только на воображении и чистом вымысле. Нападая на другого английского пейзажиста, Джона Констебла, Рёскин говорил: «…если вы желаете промокнуть под дождём, то можете пойти и промокнуть без помощи Констебла». Через тридцать лет после его смерти Рёскин яростно ополчился на молодого Джеймса Уистлера, продолжившего живописные поиски пейзажистов начала XIX в. По словам Рёскина, Уистлер «швырнул банку с краской в лицо публике».

Религиозные и символические мотивы, появившиеся в работах молодых художников-прерафаэлитов, показались Рёскину важным открытием в искусстве. Благодаря его поддержке «Братство прерафаэлитов» быстро получило признание.

Викторианское общество с готовностью восприняло идеи Джона Рёскина. Долгие годы его субъективные, эмоциональные и подчас нелогичные оценки владели умами англичан.

Уильям Холмен Хант. Риенци. 1849 г. Частное собрание.

Здесь изображён эпизод из романа английского писателя Эдуарда Булвер-Литтона «Риенци, последний римский трибун» (1835 г.), посвящённого событиям средневековой итальянской истории. Герой романа Кола Риенци, благородный молодой человек, спас Папу Римского во время заговора знатных римлян. Из мести они убили его маленького брата. На картине Риенци клянётся над телом умирающего отомстить. Известно, что Риенци художник написал с Данте Габриэла Россетти, его сподвижника рыцаря Адриана, стоящего на коленях слева, — с Миллеса, а окружающий пейзаж — непосредственно с натуры.

Вскоре к прерафаэлитам присоединились художник Джеймс Коллинсон (1825–1881), скульптор Томас Вулнер (1825–1892), а также Фредерик Джордж Стивенс (1829–1907) и брат Данте Габриэла Уильям Майкл Россетти (1829–1919). Двое последних позднее стали писателями и художественными критиками. Прерафаэлиты отказались от академических принципов работы и считали, что всё необходимо писать с натуры. Художники полагали, что нельзя изображать посторонних людей, поэтому всегда выбирали в качестве моделей друзей или родственников. Они внесли изменения и в традиционную технику живописи: использовали чистые цвета, писали без подмалёвка[116] по сырому белому грунту[117]. На загрунтованном холсте прерафаэлиты намечали композицию, наносили слой белил и убирали из него масло промокательной бумагой, а затем писали поверх белил полупрозрачными красками. Выбранная техника позволила добиться ярких, свежих тонов и оказалась такой долговечной, что их работы сохранились в первозданном виде до наших дней.

Джон Эверетт Миллес. Изабелла. 1849 г. Галерея Уокер, Ливерпуль.

Картина создана по мотивам стихотворения английского поэта-романтика Джона Китса «Изабелла, или Горшок с базиликом». (Оно в свою очередь написано на сюжет новеллы из произведения итальянского

писателя эпохи Раннего Возрождения Джованни Боккаччо «Декамерон»). Прелестная Изабелла склоняется к своему возлюбленному Лоренцо, предлагающему ей половинку апельсина. Влюблённые поглощены друг другом и не замечают злобных взглядов братьев Изабеллы. Один из них, сидящий напротив девушки, ухмыляется и пинает её собаку. За внешне спокойными позами братьев скрыт драматический конфликт. Они ненавидят Лоренцо и замышляют кровавое убийство. Миллес, так же как и Хант, писал всех персонажей с друзей и родственников. В мужчине, вытирающем губы, он изобразил своего отца, в Изабелле — невестку, в молодом человеке, пьющем вино, — Данте Габриэла Россетти.

Воспринимая христианство как духовное начало, возвышающее искусство, прерафаэлиты обратились к сюжетам из жизни Иисуса Христа и Девы Марии. В 1850 г. Данте Габриэл Россетти выставил полотно «Ecce ancilla domini» (*лат.* «Слуга Господня», 1850 г.), на котором изобразил Благовещение[118]. В пустой комнате на узком ложе, прижавшись к стене и потупив взор, сидит юная Мария. Перед Ней стоит прекрасный архангел, о небесном происхождении которого говорят нимб над головой и язычки пламени под ногами. В правой руке у Гавриила белая лилия, к ней прикован заворожённый взгляд Марии, левой рукой архангел посылает Ей весть — поток Божественной, животворящей энергии. Над его рукой парит голубь — символ Святого Духа. Перед ложем Марии — станок с уже вышитой на алой ткани лилией. Работа не понравилась публике: художника обвинили в подражании старым итальянским мастерам.

Одновременно Миллес показал на выставке Королевской академии работу «Христос в доме Своих родителей» (1850 г.). Он изобразил эпизод из детства Иисуса Христа и сопроводил его словами из Ветхого Завета: «Ему скажут: „Отчего же на руках у тебя рубцы?“. И он ответит: „Оттого, что меня били в доме любящих меня“». Художник хотел представить эту сцену совершенно реальной: писал стружки в плотничьей мастерской, фигуру Иосифа — с плотника, его голову — с головы своего отца.

Данте Габриэл Россетти. Ecce ancilla Domini (Слуга Господня). 1850 г. Галерея Тейт, Лондон.

Данте Габриэл Россетти. Юность Марии. 1849 г. Галерея Тейт, Лондон.

Это таинственная, насыщенная символикой и скрытой от глаз духовной жизнью картина. Тихо и мирно двигаются пальцы юной девушки, под присмотром матери вышивающей лилию на алой ткани. Её взгляд не следит за работой, он прикован к живой белой лилии — символу чистоты и невинности. На полу у ног Марии лежат пальмовая ветвь с семью листьями и палка с семью колючками, перевитые лентой с латинской надписью: «Tot dolores tot qaudia» («Сколько страданий, столько и радости»), напоминая о Страшном Суде. За спиной Анны, матери Марии, изображены крест, увитый

плющом, и голубь в круге — символ Святого Духа. Образы Анны и Марии были написаны с матери и сестры художника.

Джон Эверетт Миллес. Христос в доме Своих родителей. 1850 г. Галерея Тейт, Лондон.

На переднем плане картины рядом с плотницким столом стоит на коленях Дева Мария. Она с состраданием и любовью смотрит на Сына. Мальчик, жалуясь, показывает Ей рану на руке. За столом Иосиф[119] занят работой со своими помощниками, на полу валяются свежие стружки, за дверью в загоне толпится стадо овец. Сцена залита ярким солнечным светом и воспринимается совершенно естественно. Полотно Миллеса вызвало яростную критику: современников раздражало, что он изображает Святое Семейство как простых людей. Художник изменил название картины, она стала называться «Плотницкая мастерская».

Творчество прерафаэлитов было тесно связано с литературой: с произведениями итальянского поэта эпохи Возрождения Данте Алигьери, английских поэтов Уильяма Шекспира и Джона Мильтона, давно забытыми средневековыми легендами и балладами с благородным поклонением прекрасной даме, самоотверженным мужеством рыцарей и мудростью волшебников. Многие из этих сюжетов нашли отражение на полотнах молодых художников.

Наиболее тонкое и своеобразное воплощение эти темы получили у Данте Габриэла Россетти (названного в честь Данте

Алигьери). В 1855–1860 гг. он создал в технике акварели ряд работ, лучшей из которых *стала* «Свадьба Святого Георгия и принцессы Сабры» (1857 г.). Георгий обнимает возлюбленную, его волосы и доспехи отливают золотом. Сабра, приникнув к плечу рыцаря, отрезает золотыми ножницами локон своих волос. Влюблённых окружают кусты роз. За ними стоят ангелы, ударяющие золотыми молоточками в золотые колокольчики. Данте Габриэл Россетти создал прекрасную сказку о вечной и всепобеждающей любви.

По-иному — торжественно и печально — воплощает литературный сюжет Миллес на картине «Офелия»[120], созданной в 1852 г. В зеленоватой воде среди водорослей плывёт тело утонувшей Офелии. Её парчовое платье намокло и отяжелело, лицо бледно, руки безжизненно застыли и уже не могут удержать букет цветов. Воду и окружающие её заросли художник написал с натуры, а Офелию — с Элизабет Сиддел, будущей жены Данте Габриэла Россетти, нарядив девушку в старинное платье из антикварной лавки и уложив её в ванну с водой.

Данте Габриэл Россетти. Свадьба Святого Георгия и принцессы Сабры. 1857 г. Галерея Тейт, Лондон.

В 1853 г. первый период в истории «Братства прерафаэлитов» закончился. Миллес не выдержал постоянной критики и стал членом Королевской академии искусств. Данте Габриэл Россетти объявил это событие концом «Братства». Постепенно его покинули остальные друзья. Вулнер уехал в Австралию, Хант отправился на Ближний Восток искать места, описанные в Ветхом Завете.

Новый этап в движении прерафаэлитов начался со знакомства Данте Габриэла Россетти и двух студентов Оксфордского университета — Уильяма Морриса (1834–1896) и Эдуарда Берн-Джонса (1833–1898).

В Оксфорде — одном из старейших университетских городов Англии (его университет был основан в XII в.) — они впитали дух Средневековья и впоследствии только в нём видели источник творческого вдохновения. Из статей критика Джона Рёскина студенты впервые узнали о существовании «Братства прерафаэлитов», а в доме одного из друзей они увидели акварель Данте Габриэла Россетти «Данте, рисующий ангела» (1853 г.). Работа произвела на Морриса и Берн-Джонса сильнейшее впечатление. С этого момента прерафаэлиты стали для них идеалом в живописи, а Данте Габриэл Россетти — кумиром. В 1855 г. молодые люди покинули Оксфорд, окончательно решив посвятить себя искусству.

В 1857 г. Данте Габриэл Россетти вместе с другими мастерами (в их числе был Моррис) расписал стены одного из новых зданий в Оксфорде сценами из книги «Смерть Артура[121]» (1469 г., издана в 1485 г.) английского писателя Томаса Мэлори.

Под влиянием этой работы Моррис написал полотно «Королева Гиневра» (1858 г.), изобразив в роли жены короля Артура свою будущую жену Джейн Бёрден. Он и Данте Габриэл Россетти много раз рисовали эту женщину, находя в ней черты романтической средневековой красоты, которой они так восхищались.

Джон Эверетт Миллес. Офелия. 1852 г. Галерея Тейт, Лондон.

Уильям Моррис. Королева Гиневра. 1858 г. Галерея Тейт, Лондон.

Форд Мэдокс Браун. Прощание с Англией. 1852–1855 гг. Галерея Тейт, Лондон.

Идеи «Братства прерафаэлитов» полностью разделял Форд Мэдокс Браун (1821–1893), у которого какое-то время учился Данте Габриэл Россетти. Однако Браун, считая себя старше, скептически воспринимал любые формы творческих союзов и относился к «Братству» как к детской игре. Под впечатлением от проводов друга, скульптора Томаса Вулнера, отправившегося в Австралию на золотые прииски, он создал это полотно.

На борту шлюпки сидит грустная молодая пара. Взгляд женщины устремлён к родным берегам, которые они покидают. Взор мужчины печален. Он не знает, что ждёт их в будущем, и может предложить жене только крепкие руки. Художник написал супругов с себя и со своей жены.

Данте Габриэл Россетти оказал сильное воздействие и на

творчество Берн-Джонса. Одна из первых работ мастера — акварель «Сидония фон Борк» (1860 г.). Её сюжет взят из книги немецкого писателя первой половины XIX в. Вильгельма Мейнхольда «Сидония фон Борк. Монастырская колдунья», очень популярной в кругу прерафаэлитов. Книга повествовала о жестокой колдунье, чья необычайная красота делала мужчин несчастными. Художник изобразил Сидонию замышляющей новое преступление. Одетая в великолепное платье девушка с пышными золотистыми волосами судорожно сжимает висящее на шее украшение. Её взгляд полон холодной ненависти, а фигура выражает непреклонную решимость.

Берн-Джонс возглавил движение прерафаэлитов в 70-х гг., когда Данте Габриэл Россетти начал болеть и почти перестал заниматься живописью. Яркий пример зрелого творчества художника — полотно «Зеркало Венеры» (1898 г.). Прекрасные девушки, похожие друг на друга, в одеждах, напоминающих античные, глядят в ровное зеркало пруда. Они заворожены собственной красотой и ничего больше не замечают. Их окружает холмистый пейзаж, навеянный итальянской живописью XV в. В последние годы жизни Берн-Джонс также обратился к легендам об Артуре. Самой важной картиной художник считал «Последний сон короля Артура в Аваллоне» (1881–1898 гг.). Аваллоном в кельтской мифологии называют «остров блаженных», потусторонний мир, чаще всего помещавшийся на далёких «западных островах». По преданию, на Аваллон был перенесён смертельно раненный в сражении Артур. Берн-джонсовское полотно так и осталось незаконченным.

Эдуард Берн-Джонс. Сидония фон Борк. 1860 г. Галерея Тейт, Лондон.

«Красный дом» Уильяма Морриса

«Красный дом» Уильяма Морриса в Кенте спроектировал и построил в 1859 г. его друг и помощник архитектор Филипп Спикмен Уэбб (1831–1915). В основу проекта зодчий положил тип английского деревенского коттеджа. Дом Морриса, сложенный из красного кирпича, в плане был Г-образным. Окна имели различную форму (квадратную, прямоугольную, круглую), в некоторых из них стояли витражи. По стенам дома взбирались, опутывая жилище, столь любимые прерафаэлитами вьющиеся растения. Во дворе находился

настоящий деревенский колодец.

В 1860–1865 гг. Моррис с друзьями оформил интерьеры «Красного дома». Они сделали своими руками мебель, ковры, занавески, витражи и даже дверные ручки. Данте Габриэл Россетти написал для кабинета Морриса триптих (картину, состоящую из трёх частей) на темы стихотворений Данте Алигьери.

«Красный дом» стал местом, где Моррис организовал мастерскую по изготовлению предметов декоративно-прикладного искусства. Вместе с ним работали Эдуард Берн-Джонс, Форд Мэдокс Браун и многие другие. Моррис научился ткать, делать посуду, набивать рисунок на ткани. Он перестал бриться и стричь волосы, выходил к заказчикам в грязном рабочем фартуке и с руками, испачканными краской или глиной.

Новый образ жизни привлекал людей в мастерскую Морриса. Посетителям казалось, что они попадают в самую гущу творческого процесса. Призыв «Не имейте в своём доме ничего, что бы вам не пригодилось или не казалось красивым» нашёл немало последователей.

Филипп Уэбб. Дом Морриса («Красный дом»). 1859 г. Бекслихит.

Уильям Моррис. Кровать. 1862 г. Келмскотт-Мэнор.

Эдуард Берн-Джонс. Зеркало Венеры. 1898 г. Фонд Гюльбенкяна, Лиссабон.

Эдуард Берн-Джонс. Последний сон короля Артура в Аваллоне. 1881–1898 гг. Музей искусств, Понсе.

В 1890 г. Моррис организовал издательство, в котором вместе с Берн-Джонсом напечатал несколько книг. Опираясь на традиции средневековых переписчиков, Моррис, так же как и английский график Уильям Блейк, попробовал найти единый стиль оформления страницы книги, её титульного листа и переплёта. Лучшим изданием Морриса стали «Кентерберийские рассказы» английского поэта Джефри Чосера. От этой книги веет ожившим Средневековьем: поля украшены вьющимися растениями, текст оживляют заставки-миниатюры[122] и орнаментированные заглавные буквы.

«Кентерберийские рассказы» вышли в год смерти Уильяма

Морриса. Через два года не стало Эдуарда Берн-Джонса. История движения прерафаэлитов закончилась. Наступило XX столетие, мастерам которого они оставили большое наследство благодаря возвышенной вере в искусство и творческим достижениям, изменившим отношение общества и художников к живописи, оформлению книги и декоративно-прикладному искусству.

Джеймс Уистлер (1834–1903)

Один из самых интересных и необычных художников второй половины XIX в. Джеймс Эббот Мак-Нил Уистлер родился в Соединённых Штатах Америки. В 1855 г. он приехал в Париж и начал посещать популярную среди французских живописцев мастерскую швейцарского педагога Марка Шарля Габриэля Глейра (1808–1874). В Париже Уистлер познакомился с Гюставом Курбе, художником-новатором, главой реалистического направления во Франции.

В то время молодой художник увлёкся гравюрой и создал серию из двенадцати листов, которой дал название «Французская сюита офортов» (1858 г.). «Уистлер занимался своими офортами в самых различных условиях, — вспоминал французский художественный критик, друг и биограф художника Теодор Дюре, — рисуя прямо на меди без всякой подготовки или предварительных набросков. Для него медная доска и остриё были тем, чем для других являлись бумага, перо или карандаш. Поэтому так редки его карандашные рисунки на бумаге, тогда как количество гравюр его весьма значительно».

После неудачной попытки выставиться в парижском Салоне 1859 г, художник покинул Францию и уехал в Лондон. С этого момента начались его бесконечные странствия между Лондоном и Парижем, Европой и Америкой, постоянная смена квартир и мастерских, вечные поиски новых впечатлений.

Джеймс Уистлер. Золотая ширма. 1864 г. Галерея Фрир, Вашингтон.

В 60-х гг. XIX в. Уистлер увлёкся японским искусством. В частности, он начал собирать гравюры японского художника Кацусики Хокусая. Живописец заимствовал у японских мастеров яркий цвет, статичность композиции. Это полотно — яркая иллюстрация его увлечения. Женщина в чёрно-красном кимоно (национальной японской одежде) сидит на полу около низкого столика и рассматривает гравюры, разбросанные вокруг. Рядом с ней золотая ширма, цвет которой контрастирует с зеленоватым цветом пола. Натурщица не похожа на японку, а интерьер лишь отдалённо напоминает японский дом. Здесь всё — маскарад, игра, живописная фантазия.

Вначале лондонская публика встретила Уистлера вполне приветливо. На выставке Королевской академии искусств было показано полотно «У рояля» (1858–1859 гг.), отвергнутое во Франции. Но, выставив через три года картину «Девушка в белом» (1862 г.), художник столкнулся с уже знакомой реакцией публики. В частной галерее на Бейкер-стрит работу не заметили, на выставку Королевской академии её не приняли. В Париже

Салоном 1863 г. картина также была отвергнута. Тогда Уистлер вместе с Гюставом Курбе, Эдуардом Мане и другими мастерами, также не принятыми в Салон, решил выставляться в специально выделенном для них императором Наполеоном III помещении. Так Уистлер попал в «Салон Отверженных». Наибольшей критике подверглись «Завтрак на траве» Мане и «Девушка в белом» Уистлера. Эта живопись казалась незаконченной, грубой и лишённой привычной академической гладкости. Уистлер стремился найти гармоничное единство большого числа оттенков белого цвета, поэтому один из критиков даже назвал её «симфонией в белом». В дальнейшем художник часто называл свои работы музыкальными терминами.

Джеймс Уистлер. Девушка в белом. 1862 г. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

Джеймс Уистлер. Портрет матери. Композиция в сером и чёрном. 1871–1875 гг. Музей Орсе, Париж.

В 70-х гг. XIX в. художник написал несколько портретов, в которых, так же как в своих пейзажах, попытался найти сочетание тонов, наиболее точно отражавшее впечатление от модели. На портрете женщина в чёрном платье сидит в профиль, меланхолично глядя вдаль. Этот образ отчуждён и одинок, как может быть одинока только старость. Серебристо-серая тональность картины полностью соответствует её настроению.

Галерея Тейт в Лондоне

Это прославленное собрание английской живописи XVI–XIX вв. и современного искусства Европы и США носит имя основателя — промышленника Генри Тейта (1819–1899). В 1894 г. он подарил государству шестьдесят семь картин (в частности, «Офелию» Джона Эверетта Миллеса) и три скульптуры британских авторов XIX в. На его же средства вскоре было возведено музейное здание на набережной Темзы. Двери нового музея распахнулись для посетителей в августе 1897 г.

Первоначально предполагалось, что галерея Тейт

станет филиалом Национальной галереи, где разместятся произведения английского искусства XIX в. В первую экспозицию вошли собрание Тейта и пятьдесят семь полотен Рейнолдса, Гейнсборо, Констебла и других выдающихся английских художников, подаренные Национальной галерее коллекционером Робертом Верноном. Восемьдесят пять полотен были приобретены на средства фонда, основанного в 1841 г. скульптором Фрэнсисом Чантри, чтобы создать музей английского искусства.

В 1917 г. в галерею Тейт были переданы из Национальной галереи первые произведения зарубежного искусства — тридцать девять картин французской школы: «Музыка в Тюильри» Эдуарда Мане, «Зонтики» Огюста Ренуара, работы Клода Моне, Эдгара Дега и др. На пожертвования частных лиц приобретены полотно «Подавальщица пива» Мане, композиции Винсента Ван Гога, в том числе знаменитые «Подсолнечники», «Купание в Аньере» Жоржа Сёра, картины Анри Руссо, Анри Матисса, Пабло Пикассо, Жоржа Брака.

В 1937 г. в галерее Тейт открылся зал скульптуры с произведениями Огюста Родена и Аристида Майоля.

В годы Второй мировой войны музейные фонды продолжали пополняться. В 1939–1945 гг. было приобретено или получено в дар свыше четырёхсот памятников искусства, в их числе работы Уильяма Блейка, прерафаэлитов, Василия Кандинского, Амедео Модильяни, Марка Шагала. В 1946 г. галерея Тейт совместно с Национальной галереей искусств (Вашингтон) провела выставку «Американская живопись с XVIII в. до наших дней». Это было первое серьёзное знакомство европейской публики с искусством США.

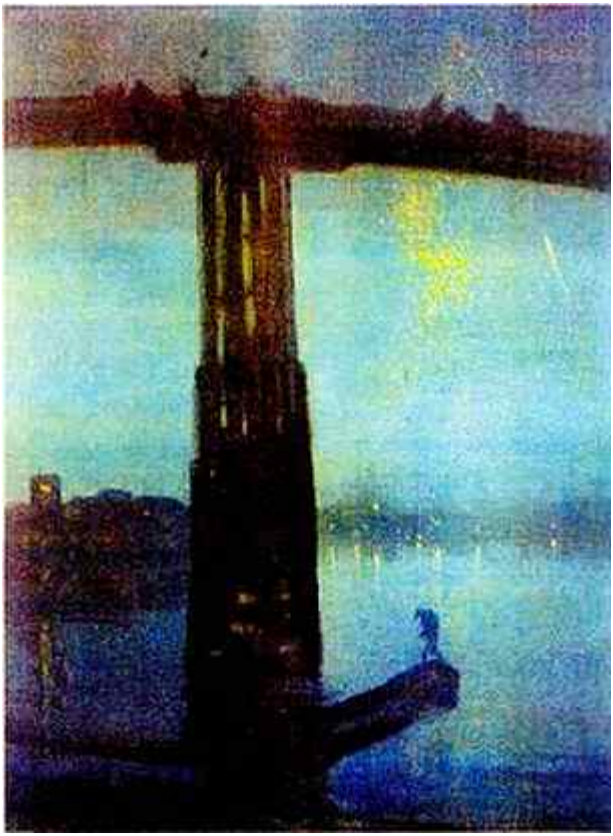
Сейчас в фондах галереи Тейт хранится свыше сорока тысяч произведений — это самое большое художественное собрание Лондона. В 1987 г. к её корпусам пристроено новое крыло — так называемая галерея Клор. Здесь размещён «музей одного мастера» — почти полное художественное наследие Джозефа Меллорда Уильяма Тёрнера (триста картин и свыше двадцати тысяч рисунков и акварелей), завещанное автором государству в 1851 г.

К концу 60-х гг. художник полностью посвятил себя пейзажу.

Его привлекали сумерки, время тонких полутонов и множества синих оттенков. Но тональность работ никогда не повторялась, и в каждом случае Уистлер находил особое цветовое решение. Таковы виды Темзы: «Ноктюрн[123] в синем и зелёном. Челси» (1871 г.), на котором море сливается с небом в единую синеватую гамму; «Ноктюрн в синем и серебряном. Огни Креморна» (1872 г.) со вспышками фейерверка в тумане над Темзой; «Ноктюрн в синем и золотом. Мост в Баттерси» (1872–1875 гг.), где изысканный силуэт моста растворяется в сумеречной мгле. По мнению современника, в этюдах Темзы Уистлер «достиг тогда высшей точки своего искусства по совершенству техники, лёгкости и гибкости штриха, жизненности целого».

В поисках нужного тона художник заранее смешивал краски. Этот процесс длился иногда несколько дней. Вместо палитры он использовал крышку полированного стола. К концу сеанса стол превращался в месиво красок и напоминал его пейзажи. Уистлер долго работал над своими полотнами, часто соскребал нанесённый красочный слой и заново писал не понравившееся место, но в законченной вещи всегда стремился к ощущению лёгкости, непринуждённости.

Это обманчивое впечатление заставило Джона Рёскина обвинить живописца в том, что цена полотен завышена и не соответствует вложенному в них труду. Разразился скандал, закончившийся судебным процессом. В 1878 г. Уистлер впервые в истории европейского общества подал иск в защиту прав художника. Он писал адвокату: «Предмет спора заключается не просто в личных разногласиях между мной и мистером Рёскином, но это бой, который ведут художники… а Уистлер в данном случае является Дон Кихотом». Художник выиграл процесс, но судебные издержки оказались велики. Всё его состояние: картины, коллекция японских гравюр, дом — пошло с молотка.



Джеймс Уистлер. Ноктюрн в синем и золотом. Мост в Баттерси. 1872–1875 гг. Галерея Тейт, Лондон.

Джеймс Уистлер. Портрет Сесили Александер. 1872–1874 гг. Национальная галерея, Лондон.

Один из лучших портретов Уистлера — изображение двенадцатилетней девочки. Он писал его долго, в течение семидесяти сеансов (как и другие работы). Художник сам придумал фасон платья и специально заказал коврик Всё в этом портрете тщательно продумано и связано в ансамбль. Однако кажется, что событие мимолётно и сцена случайна. Героиню портрета сравнивали с «маленькой белой бабочкой, на минуту опустившейся с трепещущими крылышками».

Джеймс Уистлер. Ноктюрн в чёрном и золотом. Падающая ракета. 1877 г. Детройтский институт искусств, Детройт.

В последние годы жизни к Уистлеру пришло признание и в Англии, и в Европе, и в Америке. До конца своих дней он продолжал переезжать с места на место, ядовито критикуя врагов, самоотверженно отстаивая и пропагандируя своё творчество. В 1890 г. художник опубликовал «Изящное искусство создавать себе врагов» — книгу, включившую его статьи и высказывания, а также подборку наиболее нелепых отзывов о своих произведениях.

Творчество Уистлера завершает развитие английской живописи в XIX в. Его индивидуальная манера письма, свобода кисти, стремление наиболее точно выразить сущность природы и человека с помощью цветовой гармонии свидетельствовали о том,

что появилось новое искусство, свободное от академических норм и требований.

Искусство России

Архитектура и скульптура

В середине XIX в. Россия пережила сильные потрясения: поражением закончилась Крымская война 1853–1856 гг., умер император Николай I, взошедший на престол Александр II (1855–1881 гг.) осуществил долгожданную отмену крепостного права и другие реформы. Ощущалась острая потребность в переменах, и в обществе бурно обсуждались возможные пути развития страны.

Ареной борьбы различных идей стали литературные журналы. Писатель и философ Николай Гаврилович Чернышевский провозглашал: искусство ценно тем, что оно произносит «приговор над изображаемыми явлениями»; его цель — «руководить мнением общества, приготовлять и облегчать улучшения в национальной жизни». Художники стремились к тому, чтобы их искусство было связано с решением социальных проблем.

Во второй половине XIX в. архитектура и скульптура переживали кризис. В искусстве господствовал реализм, но применительно к архитектуре это слово едва ли что-нибудь означает, да и скульптура требует определённой условности приёмов и идеализации. Поэтому действительно смелых идей ни архитекторы, ни скульпторы предложить не смогли.

Архитекторы пробовали обрести источник вдохновения в исторических традициях, пытаясь отобрать лучшее и на этой основе создать оригинальный стиль. Но на практике элементы разных стилей смешивались в одном здании. Такое подражание прошлому называется эклектизмом. Он и преобладал тогда в архитектуре.

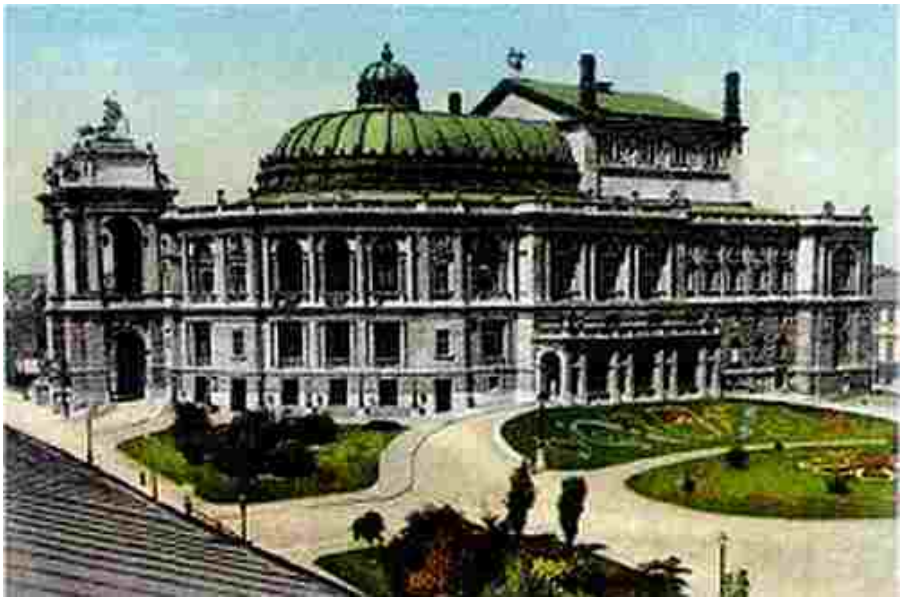
Облик городов в то время стремительно менялся. Доходные дома занимали центральные улицы, вытесняя особняки. Театры, музеи, банки, пассажи (универсальные магазины) и вокзалы соперничали по размерам и обилию украшений с храмами и дворцами. Следовательно, нужны были яркие архитектурные решения.

Здания второй половины XIX в. содержат черты, восходящие к древнерусской архитектуре, орнаменты, заимствованные из народной вышивки или воспроизводящие в камне резьбу по дереву. Этот стиль, получивший название *неорусского,* поддерживали и правительство, и передовая художественная интеллигенция. В нём отразились важнейшие идеи времени —

историзм и патриотизм.

Архитектура этой эпохи во многом определила облик современных городов. Тогда были построены церковь Воскресения на Крови в Петербурге (1883–1907 гг., архитектор А. А. Парланд), музеи Исторический (1875–1883 гг., архитектор В. О. Шервуд) и Политехнический (1875–1877; 1896; 1903–1907 гг., архитекторы И. А. Монигетти, Н. А. Шохин, П. А. Воейков и В. И. Ерамешанцев), Верхние торговые ряды (ГУМ; 1889–1893 гг., архитектор Н. А. Померанцев) в Москве, здания вокзалов в ряде городов, Театр оперы и балета в Одессе (1884–1887 гг., архитекторы Ф. Фельнер и Г. Гельмер) и Оперный театр в Киеве (архитектор В. А. Шрётер).

Архитекторы обратились к истории искусства, скульпторы — к сюжетности, историческому и бытовому правдоподобию, даже к иллюстративности. Их работы изобиловали подробностями — это особенно касалось монументальной скульптуры. Характерный пример — памятник «Тысячелетие России» в Великом Новгороде (1862 г.) по проекту Михаила Осиповича Микешина (1835–1896). Тяжеловесная форма памятника напоминает колокол, она увенчана царской державой и по-своему очень выразительна. Однако её трудно оценить по достоинству из-за множества фигур. Шесть статуй вокруг державы олицетворяют русскую государственность — от Рюрика (согласно летописной легенде, начальника варяжского военного отряда, призванного княжить в Новгороде, основателя династии Рюриковичей) до Петра Великого. Ниже расположен рельеф, в котором аллегорические персонажи чередуются с фигурами политических деятелей, святых, полководцев, писателей, художников.



Ф. Фельнер, Г. Гельмер. Театр оперы и балета. 1884–1887 гг. Одесса.

Владимир Шервуд. Исторический музей. 1875–1883 гг.

Александр Померанцев, Верхние торговые ряды (ГУМ). 1889–1893 гг.

Михаил Микешин. Тысячелетие России. 1862 г. Великий Новгород.

Скульпторы добивались удачи, лишь отказавшись от монументальности. Таков знаменитый памятник А. С. Пушкину на Тверском бульваре в Москве (1880 г.) работы Александра Михайловича Опекушина (1838–1923). Памятник относительно невелик; перед зрителем произведение, не рассчитанное на широкое пространство, скорее камерное, чем монументальное. Поэт стоит задумавшись, в свободной позе, лишённой картинных жестов. Однако скульптору удалось передать момент вдохновения, которое делает скромный облик Пушкина возвышенным и прекрасным.

Александр Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880 г. Москва.

Марк Антокольский. Иван Грозный. 1871 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Марк Матвеевич Антокольский (1843–1902) создал произведения в историческом и мифологическом жанрах. В этой скульптуре ему удалось передать противоречивый характер русского царя — «мучителя и мученика», по словам самого мастера.

Живопись

В 1862 г. Совет Санкт-Петербургской академии художеств принял решение уравнять в правах все жанры, отменив главенство исторической живописи. Золотую медаль теперь присуждали независимо от темы картины, учитывая только её достоинства. Однако «вольности» в стенах академии просуществовали недолго.

В 1863 г, молодые художники — участники академического конкурса подали прошение «о дозволении свободно выбирать

сюжеты тем, которые сего пожелают, помимо заданной темы». Совет академии ответил отказом. То, что произошло дальше, в истории русского искусства называют «бунтом четырнадцати». Четырнадцать учеников исторического класса не пожелали писать картины на предложенную тему из скандинавской мифологии и демонстративно подали новое прошение — о выходе из академии. Оказавшись без мастерских и без денег, бунтари объединились в своеобразную коммуну — Артель художников, которую возглавил живописец Иван Николаевич Крамской. Артельщики принимали заказы на исполнение различных художественных работ, жили в одном доме, собирались в общем зале для бесед, обсуждения картин, чтения книг.

В 70-х гг. по инициативе художника Григория Григорьевича Мясоедова возникло новое, не зависящее от академии объединение — Товарищество передвижных художественных выставок. Эта организация устраивала ежегодные выставки, показывала их в разных городах России и распределяла доходы между членами Товарищества.

Душой и идеологом объединения был И. Н. Крамской. Он считал: «…только уверенность, что труд художника нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами». Передвижники создали искусство, которое должно было говорить правду о жизни, и прежде всего о русской жизни, — реалистическое искусство. Быть верным действительности для художника-реалиста означало не только точно воспроизводить узнаваемые подробности быта, обстановки, одежды, но и передавать типичность ситуаций и характеров. Картины передвижников заставляли задуматься над общественными вопросами, сострадать тем, кто несчастен и обездолен.

С Товариществом передвижных выставок были связаны почти все заметные художники-реалисты 70-80-х гг. К середине 90-х гг. Товарищество утратило свою роль. Всего до 1917 г. прошло сорок пять выставок; последняя, сорок восьмая, была устроена в 1923 г.

Василий Перов (1834–1882)

Василий Григорьевич Перов вначале учился в Арзамасской школе живописи, а потом поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1861–1862 гг. появились одно за другим три жанровых полотна, сделавших Перова самым популярным художником 60-х гг. За «Проповедь в селе» (1861 г.) Академия художеств присудила ему Большую золотую медаль, которая давала право на заграничную поездку.

В картине «Проповедь в селе», созданной в год отмены крепостного права, когда не утихали споры о взаимоотношениях крестьян и помещиков, Перов изобразил сцену в сельской церкви. Священник одной рукой указывает вверх, а другой — на задремавшего в кресле помещика, толстенького, неприятного; сидящая рядом молодая барыня тоже не слушает проповедь, она увлечена тем, что нашёптывает ей на ухо какой-то холёный господин. Левее стоят крестьяне в рваных одеждах. Они, почёсывая затылки, огорчённо и недоверчиво слушают священника, видимо внушающего, что всякая власть от Бога. Картина читается, как рассказ, причём рассказ очень простой, прямолинейный. Богатые господа и лицемерный священник, им угождающий, изображены явно сатирически.

Василий Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

«Сельский крестный ход на Пасхе» (1861 г.), вызвавший у одной части публики негодование, а у другой — восторг, продолжил обличительную линию в творчестве Перова. Из кабака вываливаются пьяные участники праздничного шествия во главе со священником, и зрителя приглашают разглядывать фигуру за фигурой. Хмурый пейзаж усиливает ощущение беспросветного мрака, грязи, тоски. В картине нет улыбки, юмора, насмешки,

есть лишь предельная серьёзность.

На полотне «Чаепитие в Мытищах» (1862 г.) разжиревший, самодовольный монах пьёт чай за столиком на свежем воздухе. Он не замечает стоящих рядом нищих — босоногого мальчика и солдата, калеку с боевой наградой на старой шинели. Его грубо отталкивает от стола прислужница.

В картинах, которые Перов написал, вернувшись из заграничной командировки 1862–1864 гг., звучит то же настроение скорбного сочувствия. Согбенная фигура вдовы крестьянина, главной героини «Проводов покойника» (1865 г.), показывает, что её горе безутешно, а безрадостный пейзаж усугубляет ощущение тоски, затерянности несчастных героев в пустынном холодном мире. Персонажи картины «Тройка. Ученики мастеровые везут воду» (1866 г.), изображающей детей, впряжённых в сани с огромной обледенелой бочкой, вызывают ещё большее сострадание у зрителя. Столь же печален сюжет, мрачен пейзаж и в других произведениях этого периода, таких, как «Утопленница» (1867 г.) и «Последний кабак у заставы» (1868 г.).

Портреты, которые Перов создал в конце 60-х — начале 70-х гг., традиционны по композиции и очень сдержанны по цвету. При этом художник стремился как можно точнее передать и внешний облик, и особенности личности героя. Портрет драматурга Александра Николаевича Островского (1871 г.) слегка напоминает жанровое полотно. Островский изображён в домашней одежде; он внимательно глядит на зрителя и, кажется, сейчас вступит в разговор.

Василий Перов. Чаепитие в Мытищах. 1862 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Василий Перов. Тройка. Ученики мастеровые везут воду. Фрагмент. 1866 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

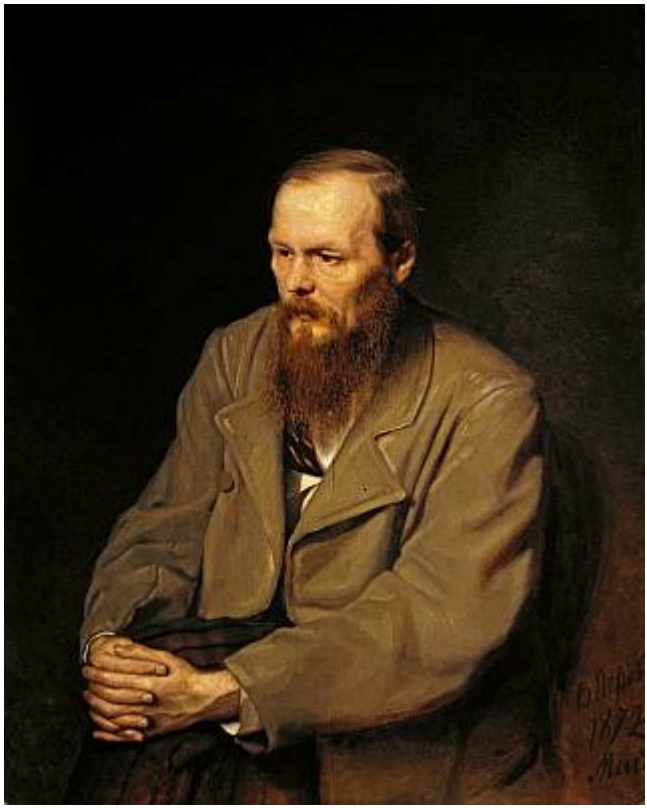
Василий Перов. Последний кабак у заставы. 1868 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Фёдор Михайлович Достоевский (1872 г.) показан иначе. Руки сцеплены у колен, взгляд направлен чуть выше сомкнутых пальцев, но, в сущности, обращён внутрь себя (в этот период писатель работал над романом «Бесы»). В облике Достоевского подчёркнута почти болезненная напряжённость.

Жанровые картины охотничьей серии Перова свободны от серьёзной идейной или социальной нагрузки.

Перов изображал ничем не примечательных людей, поглощённых любимым занятием: они ловят птиц («Птицелов», 1870 г.), рассказывают и слушают охотничьи истории («Охотники на привале», 1871 г.). Позы, жесты и мимика этих героев кажутся немного нарочитыми.

Перов превосходно отразил в созданных им произведениях нравы и типы, взгляды и интересы своей эпохи. Его творчество оказало влияние и на современное, и на последующие поколения художников.



Василий Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Василий Перов. Охотники на привале. 1871 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Иван Крамской (1837–1887)

Путь Ивана Николаевича Крамского в искусство характерен для разночинца: он родился в маленьком городе Острогожске в семье мелкого чиновника, закончил четырёхклассное училище, был переписчиком, подмастерьем иконописца, ретушёром у фотографа; наконец приехал в Петербург и поступил в Академию художеств.

Крамской немало времени уделял исполнению заказов, писал множество портретов, из которых наиболее интересен автопортрет 1867 г. К зрителю повёрнуто некрасивое, но умное и волевое лицо с пристальным взглядом. Здесь нет ничего, что связывалось бы с привычными представлениями о художнике, зато Крамской передал в собственном облике типичные черты разночинца[124] 60-х гг. Именно так, по воспоминаниям художника Ильи Ефимовича Репина, и выглядел в то время Крамской: «Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое, скуластое лицо и чёрные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трёпаная, жидкая бородка бывает только у студентов и учителей».

Бытовой жанр передвижников

В живописи передвижников на первый план выдвинулся бытовой жанр. Главной темой стало изображение народной жизни (в то время для многих слова «реализм» и «бытовой жанр» звучали почти как синонимы).

Старшим из передвижников, работавшим в бытовом жанре, был Григорий Григорьевич Мясоедов (1834–1911). Произведение, принёсшее ему наибольший успех, — «Земство обедает» (1872 г.) (земство — выборный орган местного самоуправления в Российской империи). Художник отказался здесь от прямого противопоставления участников земского собрания: крестьян и господ — на последних намекает лишь лакей, моющий посуду в помещении за открытым окном. Крестьяне же, степенно расположившиеся у стены, заняты собственной скудной трапезой. Они

представляют главный интерес для мастера, создавшего в этом полотне целую галерею образов деревенских жителей.

Самая известная картина Василия Максимовича Максимова (1844–1911) — «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875 г.). Сюжет выбран на редкость удачно: показаны яркие стороны народного быта — свадебный обряд и вера в колдовство. Очевиден обличительный смысл (тогда это было почти обязательным требованием к произведению искусства) — суеверие и непросвещённость крестьянства. К тому же на всём лежит некий отблеск страшной сказки. Колдуна, похоже, не приглашали, теперь ему спешат угодить, а он смотрит с мрачным торжеством. Игра света и тени в плохо освещённой избе усиливает зловещее впечатление и приобретает значение символа (молодожёны — в световом пятне, а колдун как бы распространяет вокруг себя тьму). Владимир Егорович Маковский (1846–1920) работал почти исключительно в жанровой живописи. В одной из лучших работ, «На бульваре» (1886–1887 гг.), художник изобразил конкретное место — Тверской бульвар в Москве. Содержание картины прочитывается без труда: крестьянка с младенцем приехала к мужу, который, видимо, довольно давно уехал в город на заработки. Душой он совершенно отдалился от семьи и родной деревни. По случаю приезда жены он, конечно, выпил, а разговаривать с ней ему не о чем. Тупо глядя в пространство, он что-то наигрывает на гармони. И несчастная женщина понимает: мужа у неё всё равно что нет, ни она, ни ребёнок ему больше не нужны… Всю эту длинную и несколько сентиментальную историю мастер передаёт лишь двумя фигурами, сидящими на скамейке осеннего московского бульвара.

Николай Александрович Ярошенко (1846–1898) написал довольно много полотен, но известность ему принесла картина «Всюду жизнь» (1887–1888 гг.). Её сюжет не столь однозначен, как у Маковского. Кто эти люди в зарешеченном вагоне? В дверном проёме маячит фуражка: видимо, это охранник. Ссыльные? Преступники? Ясно одно: им несладко приходится на свете, но они умеют радоваться жизни.

Многие жанровые полотна передвижников кажутся несколько прямолинейными и «повествовательными». Но

лучшие из них и сейчас способны волновать зрителя.

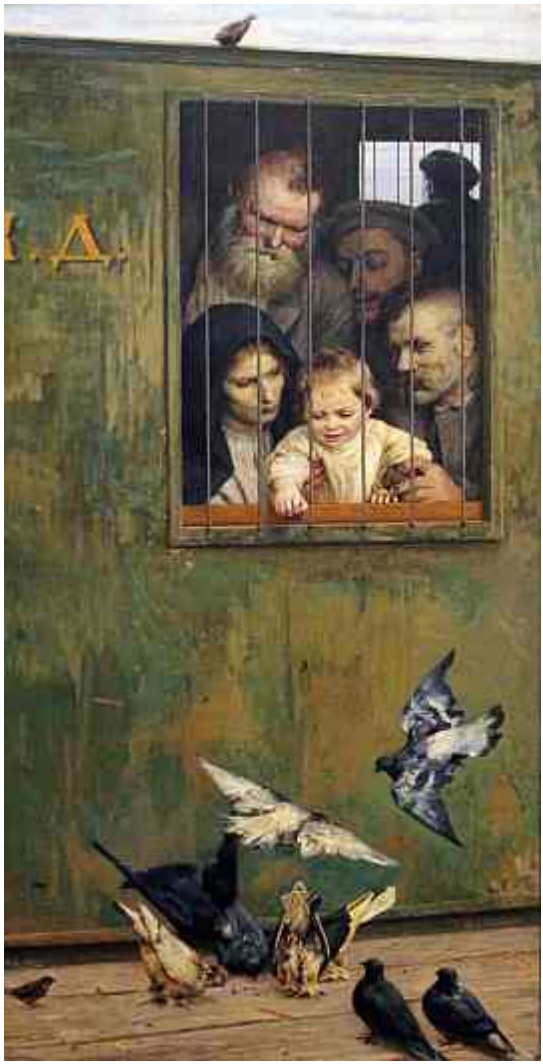
Василий Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Григорий Мясоедов. Земство обедает. 1872 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Известным Крамского сделала работа «Христос в пустыне»

(1872 г.).

Владимир Маковский. На бульваре. 1886–1887 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Николай Ярошенко.



Всюду жизнь. 1886–1887 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Иван Крамской. Христос в пустыне. 1872 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

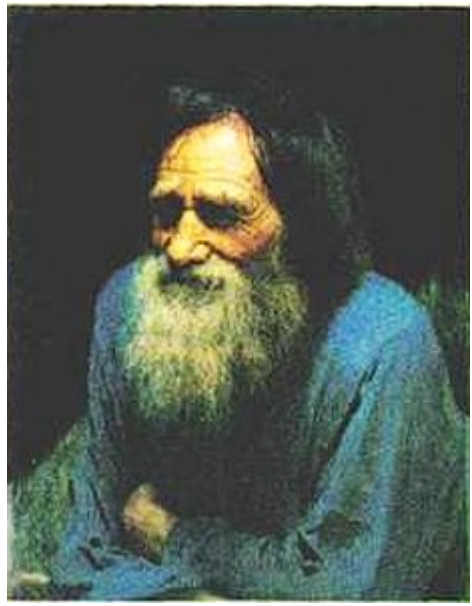
В центре безграничной каменистой пустыни под широким светлым небом сидит Иисус Христос, пребывающий в напряжённом, скорбном раздумье. Для многих современников полотно читалось как понятное иносказание: образ Христа был символом нравственного подвига, готовности к жертве во имя людей. Крамской хотел изобразить героя, совершившего нелёгкий выбор и предчувствующего трагическую развязку.

В 1873 г. в Ясной Поляне, усадьбе Льва Николаевича Толстого, Крамской работал над его портретом для галереи Павла Михайловича Третьякова. Удивительное сходство — не главное достоинство этой работы. В ней прочитываются важные свойства личности писателя: глубокий ясный ум, воля, спокойная уверенность. Основное внимание художник уделил лицу (руки не закончены, за свободными сборками блузы не ощущается тела).

Молодую женщину в мехах и бархате с высокомерным выражением лица, которая едет по Невскому проспекту («Неизвестная», 1883 г.), критики назвали «исчадием больших

городов». В картине усматривали обличительный смысл. Однако в лице героини можно увидеть не только надменность, но и грусть, затаённую драму.

Иван Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Иван Крамской. Мина Моисеев. Этюд для картины «Крестьянин с уздечкой». 1883 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

В 70-80-х гг. Крамской создавал портреты крестьян. Характер Мины Моисеева — крепкого старика с морщинистым лицом и натруженными руками — не поддаётся однозначному определению. В усмешке крестьянина — и ум, и простодушие; весь его облик оставляет ощущение величия: палка в руках кажется посохом, а ветхая одежда ниспадает с плеч, как мантия.

Иван Крамской. Неизвестная. 1883 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Крамской сыграл очень важную роль в художественной жизни 70-80-х гг. Он помог сплотиться художникам, ощутившим, насколько устарели академические правила, выразил в речах, статьях и письмах потребность в новом искусстве, которое отражало бы реальную жизнь. Иван Николаевич Крамской писал: «Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но… как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?».

Николай Ге (1831–1894)

Николай Николаевич Ге был правнуком французского эмигранта, но родился в уже обрусевшей семье.

Он закончил киевскую гимназию, некоторое время учился в Киевском, а затем в Петербургском университетах. Позднее Ге понял, что главное, чем он хочет заниматься в жизни, — живопись, и поступил в Академию художеств. Конкурсная работа принесла молодому художнику Большую золотую медаль и дала возможность поехать за границу.

В Италии Ге написал полотно «Тайная вечеря» (1863 г.). Художник выбрал сюжет, к которому обращались многие мастера прошлого. Однако вместо трапезы, на которой Иисус предсказывает, что один из двенадцати учеников, сидящих рядом, предаст Его, Ге изобразил момент разрыва Иуды с Христом. Резким движением набрасывая плащ, Иуда уходит от Учителя. Напряжённый конфликт подчёркнут резким освещением. Светильник, стоящий на полу, заслонён тёмным зловещим силуэтом Иуды. Фигуры апостолов освещены снизу и отбрасывают на стену огромные тени; поднялся потрясённый Пётр, страдание написано на лице юного Иоанна, нахмурился возлежащий Христос.

Николай Ге. Тайная вечеря. 1863 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Создавалась эта работа основательно, в ней чувствуется убедительность деталей. Картина была восторженно встречена в России.

Вернувшись на родину, Ге обратился к русской истории и на первой же выставке передвижников показал картину «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича[125] в Петергофе» (1871 г.). По одну сторону стола сидит Пётр, в простой одежде, без парика, в высоких сапогах; лицо его, обращённое к сыну,

искажено гневом. По другую — стоит царевич, бледный, долговязый, нескладный, с опущенным взором. В облике Петра подчёркнута энергия, сила, правота, в лице и фигуре Алексея — робость, тщедушие, безволие. Художник стремился к психологической и исторической достоверности, к точности и простоте. «Всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из… потрясающих драм…» — так оценил картину писатель Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин.

Ге был отличным портретистом; ещё в Италии он создал портрет писателя и философа Александра Ивановича Герцена (1867 г.), одно из лучших своих произведений. Сам писатель назвал его шедевром. И в портретах, написанных в России в последующие годы, художнику удалось передать сложность, напряжённость душевной жизни своих героев — историка Николая Ивановича Костомарова (1870 г.), писателей М. Е. Салтыкова-Щедрина (1872 г.), Л. Н. Толстого (1884 г.) и многих других. Художник и историк искусства Александр Николаевич Бенуа писал: «Его портреты так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя на них. Не внешняя личина людей, но… самая изнанка — загадочная, мучительная и страшная — вся в них открыта наружу».

В 80-х гг. Ге пережил серьёзный духовный кризис. На несколько лет он совсем отошёл от творчества, поселился на украинском хуторе, занимался хозяйством, размышлял, читал. Вернувшись к живописи, художник опять обратился к евангельской теме. Теперь его полотна походили на страстную проповедь.

Николай Ге. Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Иван Айвазовский (1817–1900)

Иван Константинович Айвазовский, сын купца из города Феодосии на побережье Чёрного моря, закончил Санкт-Петербургскую академию художеств с Большой золотой медалью. Ещё студентом он выбрал основной темой своего творчества морской пейзаж. К двадцати пяти годам Айвазовский приобрёл европейскую славу, в двадцать семь лет стал живописцем Главного Морского штаба, в двадцать девять — профессором. Художник написал около шести тысяч картин, объездил Европу, Америку, Восток, стал членом академий разных стран, обладателем многих наград. Ему пожаловали дворянство. Друзьями Айвазовского были живописцы, литераторы, адмиралы, сам царь часто посещал его мастерскую.

В тридцать один год Айвазовский поселился в

Феодосии, в доме возле моря. Здесь он создал лучшие произведения, самое известное среди которых — «Девятый вал» (1850 г.).

Громадная волна бушующего моря готова обрушиться на обломки корабля с горсткой людей. Это зрелище страшно и одновременно прекрасно: грозная стихия воды с удивительным искусством передана тончайшими оттенками цвета.

Выдающаяся работа Айвазовского — «Чёрное море» (1881 г.). Одну половину картины занимает небо, другую — волнующаяся вола. Здесь показаны не только форма и цвет волн, но и бег облаков, поэтическая тоска одиночества, усиленная крошечным парусом, исчезающим на горизонте.

Художник часто писал по памяти и мог создать картину за два часа. Айвазовский любил широкие панорамы на огромных холстах, сияющие краски, необыкновенные световые эффекты. Всю жизнь он оставался верен романтическому идеалу прекрасной одухотворённой природы.

Айвазовский обладал талантами архитектора, музыканта, поэта, археолога. Раскопанными им в Крыму античными драгоценностями до сих пор гордится Эрмитаж в Санкт-Петербурге. Разбогатев, он помогал всем, кто нуждался, и превратил Феодосию из захолустья в цветущий город.

Иван Айвазовский. Девятый вал. 1850 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Николай Ге. Голгофа. 1893 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

На картине «Что есть истина?» (1890 г.) измученный Христос, стоящий со связанными руками перед Понтием Пилатом, римским правителем Иудеи[126], угрюм и сосредоточен. Он только что произнёс в ответ: «Я на то родился и на то пришёл в мир, чтобы свидетельствовать об истине». Пилат усмехается в ответ. Этот римлянин с мощной фигурой и свободными движениями уверен в себе, его жест выглядит издевательским. Драматический конфликт выражен отчётливо, резко и психологически убедительно.

В центре недописанной картины «Голгофа» (1893 г.) —

Христос и два разбойника. Сын Божий в отчаянии закрыл глаза, откинул назад голову. Слева от Него нераскаявшийся преступник со связанными руками, расширенными от ужаса глазами, полуоткрытым ртом. Справа юный раскаявшийся разбойник, печально отвернувшийся. Все фигуры на полотне неподвижны. Широкими мазками написаны лиловая одежда Христа и тёмно-жёлтая — раскаявшегося разбойника, белая плоская вершина Голгофы, синие тени.

Ге нередко упрекали, что он пренебрегал формой: злоупотреблял контрастами красок, света и тени. Возможно, это были поиски новой формы, способной выразить страсть, которая вела художника: «Я сотрясу все их мозги страданием Христа… Я заставлю их рыдать, а не умиляться…». При этом идея, которая воодушевляла Ге, была нравственной, а не религиозной. Он, по словам А. Н. Бенуа, видел Христа «скорее каким-то упрямым проповедником человеческой нравственности, погибающим от рук дурных людей и подающим людям пример, как страдать и умирать, нежели пророком и Богом». До конца жизни Николая Ге вдохновляла надежда на то, что с помощью искусства человек может прозреть, а мир — исправиться.

Пейзаж передвижников

В творчестве художников-передвижников значительное место занимал пейзаж. На этих картинах мастера с проникновенным лиризмом и теплотой изображали различные уголки русской природы.

Один из родоначальников русского реалистического пейзажа Алексей Кондратьевич Саврасов (1830–1897) родился в Москве в семье купца. Окончив Московское училище живописи, ваяния и зодчества, он уже в двадцать четыре года стал членом Академии художеств, а в двадцать шесть лет — преподавателем воспитавшего его училища. Саврасов много путешествовал: посетил Англию, Францию, Германию, Швейцарию. Вернувшись в Россию, художник принял участие в организации Товарищества передвижных выставок.

На первой выставке передвижников Саврасов представил произведение, сразу принёсшее ему известность, — «Грачи прилетели» (1871 г.). Необычайно светлая по колориту, маленькая картина удивила зрителей простотой сюжета. Художник показал начало весны в захолустном уголке Костромской губернии. На переднем плане кривые берёзы и грязный талый снег, справа лужа, в середине облупленная церквушка с колокольней. Перед ней щербатый сарай и

покосившийся забор. Из облаков вот-вот пойдёт снег, и даже грачи не оживляют убогого вида: их тёмные силуэты словно пятна на полотне, а гнёзда неуютны и растрёпанны.

Прекрасна здесь только сама живопись: снег написан нежнейшими оттенками сиреневого, голубого, жёлтого, коричневого, розового. В луже отражается небо, берёзы тянутся вверх, и это как бы расширяет пространство картины, вызывая ощущение пробуждающейся природы.

На полотне «Просёлок» (1873 г.) Саврасов изобразил раскисшую мокрую дорогу, уходящую вдаль под облачным небом, с лохматыми вётлами на повороте и островками травы на обочине.

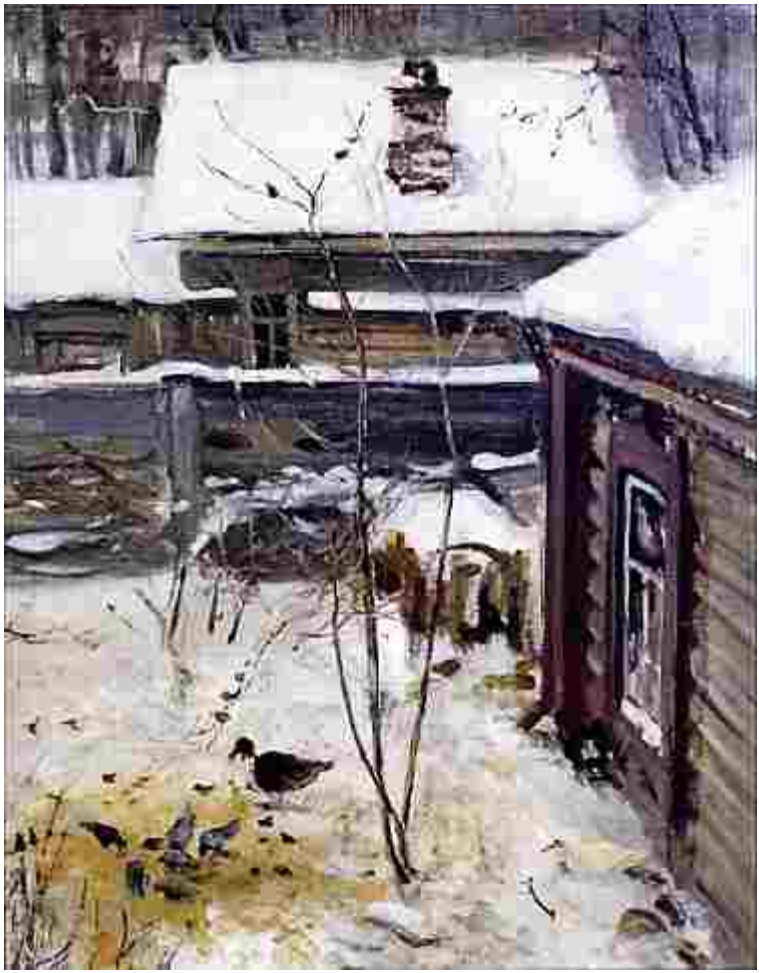
Поздние маленькие этюды художника написаны лёгкими свободными мазками, свежестью красок, чистотой восприятия. Таков этюд «Дворик. Зима» (конец 70-х гг.), где зритель как будто из окна видит двор, окружённый деревянными постройками, и утиное семейство, греющееся на зимнем солнышке.

«Он сумел отыскать в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу», — писал о Саврасове его ученик, знаменитый пейзажист Исаак Ильич Левитан.

Иван Иванович Шишкин (1832–1898) родился в городе Елабуге в семье образованного и влиятельного купца. После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а затем Академии художеств в Петербурге (с Большой золотой медалью) он был отправлен в поездку по Европе. В Германии Шишкин завершил обучение и стал академиком. Точность рисунка, суховатая живопись и пристрастие к монументальным композициям выделяют его среди других русских пейзажистов.

Алексей Саврасов. Грачи прилетели. 1871 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Алексей Саврасов. Просёлок. 1873 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Алексей Саврасов. Дворик. Зима. Конец 70-х гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Настоящую славу Шишкину принесла картина «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», в 1872 г. получившая первую премию на выставке Общества поощрения художников[127]. Впервые в русском искусстве художник показал не опушку леса и не вид на лесные дали, а величавую чащу с громадами стволов. Трещины коры, травинки, камни выписаны с наблюдательностью учёного-натуралиста, без поэтического трепета. Однако внимание зрителя привлекают и унылые пни по сторонам ручья на переднем плане, и наклонившаяся сосна в центре картины, которую поддерживает вершиной соседка, и забавная жадность двух медведей, заглядевшихся на высоко висящую борть (улей).

Шишкин всегда создавал свои произведения на основе нескольких мотивов, увиденных в разных местах. На картине «Рожь» (1878 г.) он написал сказочной высоты колосья — по плечи идущим вдалеке крестьянам; а посередине широко раскинувшегося поля могучие сосны, которым здесь не место: их корни не дали бы его вспахать. Эти намеренные ошибки живописца создают тем не менее убедительный образ изобилия и богатырской мощи русской природы.

Иван Шишкин. Рожь. 1878 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Иван Шишкин. Утро в сосновом лесу. 1889 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Картину «Утро в сосновом лесу» (1889 г.) Шишкин создал вместе с другом, художником Константином Аполлоновичем Савицким (1844–1905), который изобразил на переднем плане медведицу с тремя медвежатами, играющими на упавших гнилых деревьях, и туман над оврагом справа. Сосновый бор написал Шишкин. Ни тот ни другой художник не считали картину творческой удачей. Однако публика полюбила её, наверное за то, что медведям здесь присущи вполне человеческие отношения: дети балуются, а мама ворчит.

Фёдор Васильев. Мокрый луг. 1872 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Фёдор Александрович Васильев (1850–1873) закончил Рисовальную школу при Обществе поощрения художников, затем пользовался советами Шишкина и покровительством Крамского. Его произведения («Оттепель», 1871 г.; «Мокрый луг», 1872 г.; «В Крымских горах», 1873 г.) свидетельствуют о незаурядном даровании, не успевшем полностью раскрыться из-за ранней смерти художника.

Своеобразный талант художника оценили и представители Академии художеств, и члены Товарищества передвижных

выставок.

Пейзажист Архип Иванович Куинджи (1841–1910) родился в Мариуполе на побережье Азовского моря. Его отец, грек по происхождению, был сапожником. Куинджи не получил систематического художественного образования, но рисовал постоянно. Он некоторое время жил у Ивана Константиновича Айвазовского в Феодосии, а в конце 60-х гг. переехал в Петербург. С друзьями, будущими передвижниками, художник много работал на природе.

В 1873 г. Куинджи написал картину «На острове Валааме». Ещё незаконченной она привлекла внимание знатоков. Каменистая земля с редкими деревьями справа окаймлена озером. От горизонта надвигается тёмная мгла, поглощая дальний лес.

Хмурое небо почти всё озарено необыкновенным светом с переливами, напоминающими сияние драгоценных камней. Мрачные пейзажи Русского Севера впервые были показаны так прекрасно и странно.

На деньги, уплаченные за это произведение коллекционером Павлом Михайловичем Третьяковым, Куинджи совершил поездку в Европу. Здесь он набрался опыта, особенно его привлекли полотна французских живописцев барбизонской школы.

В своих работах художник прежде всего стремился передать освещение, контрасты света и тени. Пространство картины «Вечер на Украине» (1878 г.) тонет в сумраке, последние солнечные лучи освещают белые хаты на тёмном пригорке среди садов.

Не все художники одобряли своеобразную живопись Куинджи, однако зрители ждали его произведений с нетерпением. В их числе необычная по композиции картина «Берёзовая роща» (1879 г.). На первом плане изображены не деревья целиком, а только гибкие белые стволы. Позади них — силуэты кустов и деревьев, а вокруг — изумрудная зелень болота с прогалиной, полной тёмной воды.

Архип Куинджи. Вечер на Украине. 1878 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Архип Куинджи. Берёзовая роща. 1879 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В 1881 г. Куинджи выставил пейзаж, вопреки ожиданиям публики написанный в спокойных светлых тонах, — «Днепр утром». Сквозь туманную дымку слева виден пригорок Справа извивается лента реки, а над ней простирается бесконечная глубина неба.

Эта лирическая работа была последней из тех, которые публика увидела при жизни Архипа Куинджи. Вскоре художник затворился в своей мастерской и до самой смерти почти никому не показывал новых произведений.

Василий Поленов (1844–1927)

Василий Дмитриевич Поленов родился в дворянской семье, где живо интересовались историей, литературой, искусством; учился в Академии художеств и одновременно в Петербургском университете на юридическом факультете. Закончив обучение, молодой художник был направлен академией в заграничную командировку на шесть лет, побывал в Германии, Италии, Франции, изучал и копировал старых мастеров, знакомился с новыми веяниями в живописи. Тогда же Поленов написал картины на сюжеты из европейской истории. Вернувшись в Россию в 1876 г., он получил за эти работы звание академика.

В 1878 г. художник представил на передвижную выставку картину, за которую извинялся перед Иваном Николаевичем Крамским как за безделицу, оправдываясь тем, что не успел к сроку сделать что-нибудь более значительное. Это был «Московский дворик» — произведение, ставшее этапом в русской живописи.

Уголок старого Арбата: солнечное утро; в траве играют дети, около одной из тропинок стоит малыш; справа лошадь, запряжённая в телегу, в глубине женщина с ведром, куры у сарая, за дощатыми заборами купола церкви Спаса на Песках, белая колокольня, а надо всем — синее небо. В этой картине можно увидеть жанровую зарисовку из жизни простого народа, а можно — философскую мысль о соединении повседневного, будничного с возвышенным, вечным.

Василий Поленов. Московский дворик. 1878 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

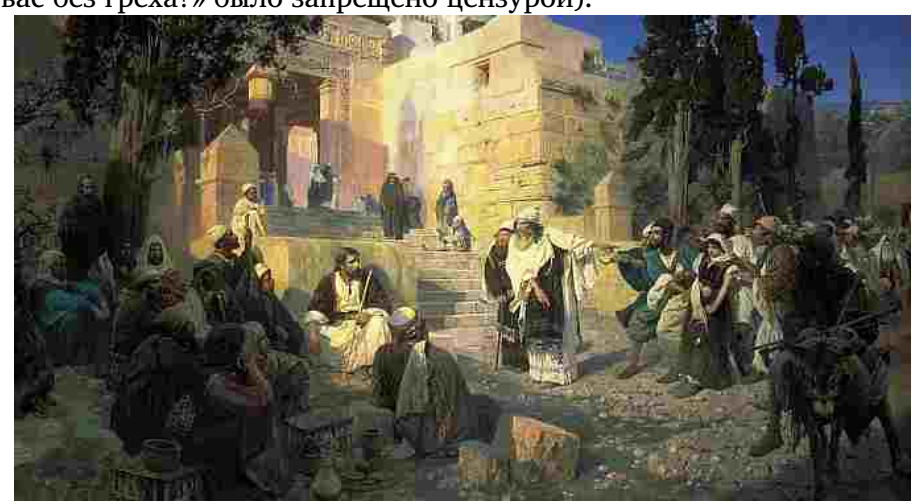
Василий Поленов. Бабушкин сад. 1878 г. Государственная

Третьяковская галерея, Москва.

Но скорее всего здесь раскрылся Поленов-созерцатель, который безмятежно наблюдает окружающий мир. Этот мир залит солнцем, и художник увлечён игрой красок, световыми эффектами. Русские художники были поражены, увидев подлинно пленэрную живопись — свет и воздух, переданные в картине.

Большую часть полотна «Бабушкин сад» (1878 г.) занимает пышно разросшаяся зелень. Сквозь густое переплетение ветвей видна часть особняка, старинного, обветшавшего, но всё ещё красивого. По садовой дорожке прогуливаются сгорбленная старушка и юная девушка. Пейзаж здесь не является фоном: именно на нём сосредоточено внимание художника, любующегося тонкими цветовыми переходами в тени и на солнце. Картина окрашена грустью об уходящем в прошлое уюте дворянского быта.

Поленов мечтал о больших исторических полотнах. Он задумал цикл из жизни Иисуса Христа и отправился в Египет, Сирию и Палестину, чтобы написать Сына Божьего на фоне тех мест, где Он родился и жил. Привезённые из путешествия этюды, солнечные, необычные по цвету, Поленов показал на передвижной выставке в 1885 г. А в 1887 г. была выставлена картина «Христос и грешница» (первоначальное название «Кто из вас без греха?» было запрещено цензурой).



Василий Поленов. Христос и грешница. 1887 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Сюжет произведения взят из Евангелия от Иоанна. К Христу

приводят женщину, застигнутую за прелюбодеянием, и спрашивают, надо ли её побить каменьями, как велел Моисей[128]. Христос отвечает: «Кто без греха, первый брось в неё камень».

Христос для художника — реальное историческое лицо. Он не выделен в картине ни композиционно, ни цветом. С группой учеников Христос сидит под раскидистым деревом. Им противопоставлена толпа, схватившая грешницу. Всё это — и люди, и кипарисы, и уходящие вдаль холмы — залито ярким солнцем Востока.

С 1882 по 1895 г. Поленов преподавал в классе пейзажа и натюрморта Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Из его мастерской вышли такие художники, как Константин Алексеевич Коровин, Исаак Ильич Левитан и др.

Илья Репин (1844–1930)

Илья Ефимович Репин родился в городе Чугуеве Харьковской губернии. Он поступил в топографическую школу (где учили и чертить, и рисовать), затем обучался у местного художника, который делал росписи в церквах, сам выполнил несколько заказов. На вырученные деньги Репин поехал учиться в Петербург. Сразу попасть в Академию художеств ему не удалось, поэтому он поступил в Рисовальную школу Общества поощрения художников, где познакомился с Иваном Николаевичем Крамским. Это знакомство надолго определило творчество живописца.

В 1864 г., когда Репин наконец поступил в Академию художеств, он уже был сторонником идей передвижничества. Первая картина, которая принесла молодому живописцу шумную известность, — «Бурлаки[129] на Волге» (1870–1873 гг.) — как раз воплощала всё, что искали передвижники. Здесь и бытовой жанр, причём тот, которого требовало время, — на полотне показана нечеловеческая по своей тяжести жизнь простого народа. Здесь и портреты: одиннадцать бурлаков — одиннадцать разных характеров, душевных состоянии, жизненных истории, которые можно прочесть, если вглядеться в их лица.

Илья Репин. Бурлаки на Волге. 1870–1873 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Однако работа выходит за рамки этих жанров: здесь есть бесконечный простор противоположного берега Волги, высокое небо, могучая сила, воплотившаяся в бурлацкой упряжке. Даже размеры картины усиливают впечатление размаха. Репин придал современному сюжету те качества, которые до него встречались лишь в полотнах на исторические и мифологические темы.

В 1873 г. Репин закончил академию и как лучший выпускник получил возможность съездить за казённый счёт во Францию и в Италию.

Вернувшись в Россию, Репин снова обратился к реалистическим сюжетам. Центральная работа этого периода — «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883 гг.). Многое на этом полотне напоминает о картине «Бурлаки на Волге». Но если в «Бурлаках…» едва ли не главной для художника была тема огромных сил, таящихся в русском народе, то в «Крестном ходе…» преобладает социальная сатира, порой на грани карикатуры.

В 80-х гг. Репин написал несколько картин, героями которых стали революционеры: «Отказ от исповеди» (1879–1885 гг.), «Арест пропагандиста» (1880–1892 гг.) и самую известную из них — «Не ждали» (1884–1888 гг.). В этих работах сказались все достоинства живописной манеры мастера: точность портретных характеристик, тщательно выверенная композиция, отношение к современности как к событиям исторического масштаба.

Илья Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В огромной галерее портретов, созданных Репиным, много первоклассных полотен, но это отличается необычайной живописной свободой и выразительностью.

Ко времени расцвета таланта Репина относятся его знаменитые картины на исторические сюжеты «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885 г.) и «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891 гг.).

Художника привлекали не переломные моменты в истории, а ситуации, в которых наиболее полно раскрывались те или иные человеческие чувства и состояния. Так, в полотне «Иван Грозный и сын его Иван» важны не столько приметы времени, сколько сильные, поистине шекспировские чувства. Главное в этой работе — глаза царя, в которых боль, ужас, отчаяние и раскаяние почти перешли в безумие. Исторические декорации лишь подчёркивают важность чувств, а также позволяют персонажам Репина открыто выражать их.

Илья Репин. Не ждали. 1884–1888 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Илья Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Илья Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1878–1891 гг. Государственный Русский музей, Санкт-

Петербург.

Илья Репин. Портрет А. П. Игнатьева. Этюд к картине «Заседание Государственного совета». 1902 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Илья Репин. Портрет К. П. Победоносцева. Этюд к картине «Заседание Государственного совета». 1903 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

В 1901–1903 гг. Репин создал парадную картину «Заседание Государственного совета» — огромное полотно, запечатлевшее около ста членов высшего совещательного органа Российского государства во главе с императором. Этюды для этой работы, написанные художником с натуры широкими, свободными мазками, — высшее достижение его позднего творчества.

«Запорожцы…» — картина о политических событиях на Украине XVII в., однако для художника важнее всего было показать смех (чтобы понять сюжет этого полотна, нужно знать: письмо султану было предельно оскорбительным и чудовищно

непристойным). Кажется, здесь изображены все разновидности смеха: от громогласного хохота до сдержанного хихиканья, — вся мимика и позы смеющихся людей.

Наступил XX в., на смену передвижникам пришло новое поколение с другими вкусами и интересами. После Октября 1917 г. репинская дача «Пенаты» в Куоккале[130] оказалась на территории отделившейся Финляндии, а сам Репин попал в эмиграцию. Он прожил ещё долго и писал картины до конца жизни, но его эпоха осталась в прошлом.

Василий Суриков (1848–1916).

Василий Иванович Суриков родился в казачьей семье в Сибири. Он мечтал о серьёзном обучении живописи и в двадцать лет отправился в Петербург. Суриков успешно закончил Академию художеств, и ему предложили выполнить часть росписей храма Христа Спасителя в Москве.

Здесь, в Москве, была задумана и создана первая из знаменитых исторических картин Сурикова — «Утро стрелецкой казни» (1881 г.). Перед зрителями предстают две силы: стрельцы, которые борются за старую, патриархальную Русь, и Пётр со своими регулярными полками, строящий новую Россию по европейскому образцу.

На Красной площади — стрельцы[131], ожидающие смерти, их жёны, матери, дети. Толпа волнуется, движется; кажется, что она звучит. Пёстрые купола храма Василия Блаженного, узорчатые дуги конской упряжи, разноцветные одежды напоминают о яркой древнерусской культуре. Всё это позволяет прочувствовать совершающееся как народную, национальную трагедию. Яростно и непримиримо смотрят друг на друга стрелец с рыжей бородой и молодой царь. На пересечении их взглядов возвышается склонённая фигура стрельца, который прощается с народом. Победа на стороне самодержца: трепетным огонькам свеч в руках стрельцов противопоставлен свет наступающего утра, как пестроте Василия Блаженного — гладкие кремлёвские стены с однообразными зубцами и ряды виселиц, а многоликой толпе — уверенный и неподвижный Пётр на коне и шеренги солдат.

Картина, показанная на девятой выставке передвижников, произвела огромное впечатление. Ничего подобного русская живопись до Сурикова не знала. Художник впервые передал сущность целой эпохи, бурной и сложной.

Василий Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Василий Верещагин (1842–1904)

Василий Васильевич Верещагин происходил из старинного дворянского рода. Он закончил петербургский Морской кадетский корпус, но отказался от военной карьеры, чтобы стать художником-профессионалом. Два года Верещагин учился в Академии художеств, потом, разочаровавшись в ней, оставил обучение.

С 1863 г. Верещагин много путешествовал. Он побывал на Кавказе, в Средней Азии, Индии, на Балканах, в Сирии, Палестине, Японии. Рисунки и картины художника — точные, почти документальные свидетельства о природе далёких земель, о нравах и обычаях разных народов, об архитектурных памятниках и исторических событиях («Двери Тамерлана», 1872–1873 гг.; «Мавзолей Тадж-Махал в Агре», 1874–1876 гг.).

Однако в историю русской живописи Верещагин вошёл прежде всего как художник-баталист (от *франц.* bataille — «битва», «сражение»). До него сражения изображали главным образом по государственному заказу и в соответствии с официальной идеологией. А Верещагин стал писать живописные очерки,

рассказывавшие простым языком об эпизодах, которые, быть может, не решали исход сражений, но давали понять, что такое война в её неприукрашенном виде.

На картине «Представляют трофеи» из серии «Варвары» (1871–1872 гг.) изображена часть Самаркандского дворца — колоннада, внутренний дворик; в глубине эмир (от *арабск.* «амир» — «повелитель»; в странах мусульманского Востока правитель, глава государства, военачальник) разглядывает груду почерневших отрубленных голов; за ним следует группа приближённых. Современному зрителю это произведение кажется кадром из документального фильма или удачной фотографией: так скрупулёзно и бесстрастно выписаны архитектурные подробности и одежды персонажей.

Завершает эту серию знаменитый «Апофеоз войны». Среди выжженной пустыни возвышается пирамида из человеческих черепов. Над ней кружит вороньё. На заднем плане — разрушенный город, засохшие деревья. Картину можно считать исторической: такие устрашающие пирамиды сооружал в знак своего могущества среднеазиатский полководец Тимур (Тамерлан). Однако Верещагин вложил в неё более общий смысл, добавив к названию: «Посвящается всем великим завоевателям, прошлым, настоящим и будущим».

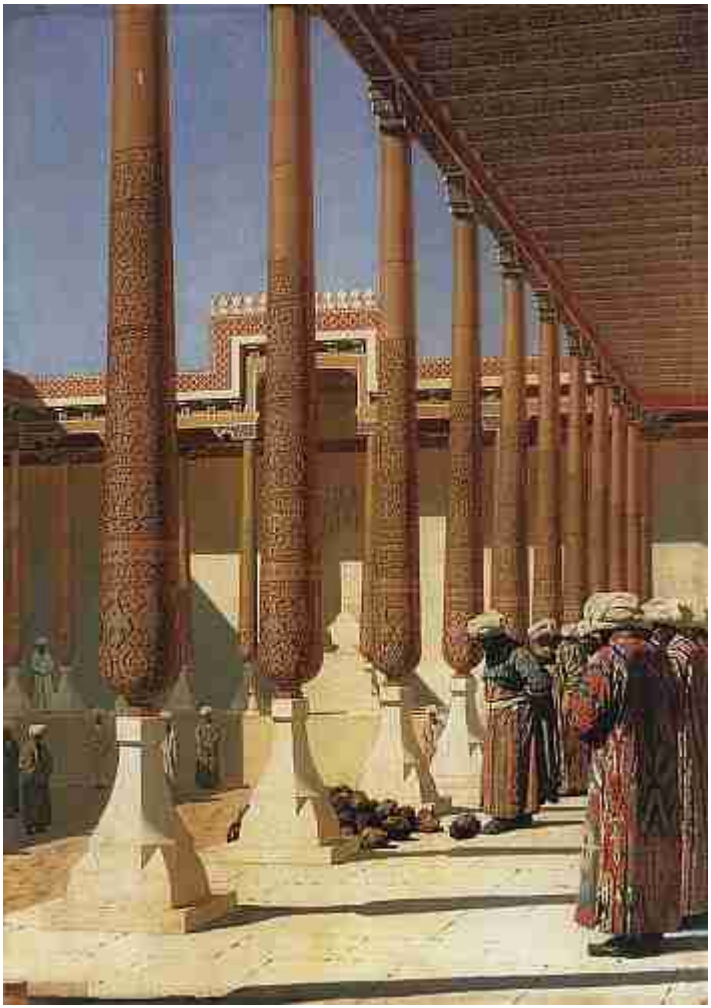
Главные произведения художника рассказывают о русско-турецкой войне 1877–1878 гг.

Об отношении Верещагина к войне ярко свидетельствует полотно, которое изображает радость победы, — «Шипка — Шейново. Скобелев под Шипкой» (1878–1879 гг.). Вдоль огромного строя солдат, кажущегося бесконечным, стремительно скачут всадники. Впереди на белом коне генерал Михаил Дмитриевич Скобелев, герой решающего сражения у деревни Шейново недалеко от Шипкинского перевала в горах Болгарии. Он приветственно поднял руку, над строем взметнулись солдатские фуражки. А на переднем плане снежное поле и неубранные трупы солдат. Верещагин говорил: «Передо мной как перед художником — война, и я её бью, сколько у меня есть сил… бью её с размаха и без пощады».

В начале русско-японской войны (1904–1905 гг.) Верещагин отправился на Дальний Восток. В марте

1904 г. он погиб на взорванном вражеской миной броненосце «Петропавловск».

Василий Верещагин. Двери Тамерлана. 1872–1873 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Василий Верещагин. Представляют трофеи. Из серии «Варвары». 1871–1872 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Василий Верещагин. Апофеоз войны. Из серии «Варвары». 1871–1872 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Василий Верещагин. Шипка — Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878–1879 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Следующее историческое полотно, «Меншиков в Берёзове[132]» (1883 г.), связано с первым: его тема — падение в XVIII в. последнего яркого представителя Петровской эпохи.

На третьей, может быть самой знаменитой исторической

картине Сурикова, «Боярыня Морозова» (1887 г.), изображён пролог к трагическим событиям Петровской эпохи, разыгравшийся ещё при отце Петра, царе Алексее Михайловиче. Феодосия Прокопиевна Морозова (1632-1675) была защитницей старообрядчества[133]. В 1671 г. её арестовали, лишили состояния, пытали, но она отказалась изменить своей вере и умерла в заточении.

Суриков долго обдумывал композицию картины. На первом эскизе опальную боярыню в оковах везут мимо царских палат по кремлёвскому двору. Вокруг толпится народ, но она смотрит поверх голов на кого-то в здании или на крыльце, возможно на царя. За первым эскизом последовало множество других, действие из Кремля было перенесено на московскую улицу, и в окончательном варианте сани с боярыней вклиниваются в толпу. Морозова и народ — такова тема картины.

Василий Суриков. Меншиков в Берёзове. 1883 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В убогой избе с единственным оконцем сидят вокруг стола Меншиков, его сын и дочери. Меншиков неподвижен, смотрит в одну точку, сдвинув мохнатые брови. Сила и властность чувствуются в его лице и руке,

сжатой в кулак Могучая фигура Меншикова кажется особенно громоздкой в маленькой избе, где он не смог бы встать в полный рост. От этого ещё острее ощущается трагедия человека, насильно лишённого возможности действовать. Рядом с отцом особенно хрупкой и беспомощной выглядит старшая дочь с болезненно-бледным лицом и печальными тёмными глазами. Сын Меншикова одной рукой подпирает голову, другой машинально снимает воск с подсвечника. Все трое молчат, каждый смотрит прямо перед собой, занятый своими мыслями. И только младшая дочь старательно читает, спрятав замёрзшие руки в рукава. В ней есть какая-то милая будничная деловитость, оттеняющая мрачное состояние духа остальных героев.

Очень выразительны в картине предметы быта. Они красивы и осязаемы: передана и мягкость иссиня-чёрного бархата, и тяжесть подсвечника, отливающего металлическим блеском. Драгоценный перстень на руке Меншикова, старинная книга, иконы в дорогих окладах, расшитая золотом скатерть, парча, мех и бархат одежд — всё напоминает о недавнем могуществе и катастрофе, приведшей его семью в избу с окном, заткнутым тряпицей.

Василий Суриков. Боярыня Морозова. 1887 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Бледное лицо Морозовой со впалыми щеками и фанатичным блеском глаз прекрасно и страшно одновременно. Во всём облике боярыни, которая левой рукой вцепилась в сани и высоко подняла правую со сложенным двуперстием, — и огромная внутренняя сила, и неимоверное нервное напряжение.

Как народ встречает неистовую раскольницу? Разглядывая группу слева от саней, зритель прежде всего замечает недоброжелательство: злорадствует поп, смеётся купец. Однако в толпе явно больше тех, кто сочувствует героине: поднимает два перста юродивый, кланяется Морозовой барышня в жёлтом платке, молодая монахиня выглядывает из-за её спины. Объединяет всех движение, нарастающее к центру: юродивый сидит на снегу, нищенка встаёт на колени и тянется к Морозовой, сестра боярыни, Евдокия Прокопиевна Урусова, идёт рядом с санями, а слева за ними во весь дух бежит мальчишка.

Очень интересен колорит картины. В центре чёрное пятно одежды Морозовой рядом с красным нарядом Урусовой: на фоне белого снега создаётся тревожное контрастное сочетание. А вокруг толпа, изображённая необыкновенно красочно и даже празднично: жёлтое, красное, голубое, малиновое… Но все эти яркие пятна смягчены и объединены мягким рассеянным светом. В картине ощущается голубоватая дымка влажного воздуха.

В отличие от предшествующих работ Сурикова «Взятие снежного городка» (1890 г.) — не историческое полотно, а жанровое, не трагическое, а полное заразительного веселья. Но снова художник любовно изображает русские лица, пёстрые народные одежды, нарядную сбрую лошади, морозный воздух.

Василий Суриков. Взятие снежного городка. 1890 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

В 90-х гг. Суриков написал батальные полотна «Покорение Сибири Ермаком» (1895 г.) и «Переход Суворова через Альпы» (1899 г.), создал ещё несколько исторических картин и множество пейзажей, преимущественно городских; в начале XX в. он много работал как портретист.

По словам художника и историка искусства Александра Николаевича Бенуа, «значение Сурикова… для русского общества огромно и всё ещё недостаточно оценено и понято… Лишь очень редкие художники, одарённые почти пророческой… мистической способностью, могут перенестись в прошлое… разглядеть в тусклых его сумерках минувшую жизнь… Для них далёкое прошлое целого народа все еще ясно, все ещё теперь, всё ещё полно прелести, смысла и драматизма».

Василий Суриков. Переход Суворова через Альпы. 1899 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Виктор Васнецов (1848–1926)

Виктор Михайлович Васнецов, по картинам которого многие до сих пор представляют себе персонажей русских сказок и былин, как будто самой судьбой был предназначен для этой роли. Он происходил из заповедной глубины России: родился в Вятской губернии и в Вятке провёл детство — среди подлинно русской природы и живого фольклора. Его отец был сельским священником, а религиозная среда прочно сохраняла традиционные мировоззрение и уклад жизни.

Когда Васнецов учился в Петербурге (сначала в Рисовальной школе, потом в Академии художеств), он много раз иллюстрировал книги. Эта работа оказалась для него необычайно полезной. То Васнецову попадается книга об Оружейной палате — и художник, сделав точные изображения старинного оружия, приобретает глубокие познания в этой области, то он иллюстрирует сказки в народном духе — и получается как бы первая репетиция будущих картин.

Однако общее течение современной художественной жизни не благоприятствовало сказочным сюжетам. В искусстве царил бытовой жанр, и ранние работы Васнецова были именно такими.

Известность художнику принесла картина «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880 г.). Необычен и смел сам её замысел: показать не события, а образ, суть «Слова о полку Игореве»[134]. Половцы победили, и дерущиеся за мертвечину стервятники не дают забыть о страшной цене, которую заплатило русское воинство. Но павшие не выглядят побеждёнными. Спокойная мощь видна в фигуре богатыря в левой части картины; прекрасный юноша со стрелой в груди как будто спит, почти иконописное лицо его спокойно и сосредоточенно.

Виктор Васнецов. После побоища Игоря Святославича с

половцами. 1880 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Критика и публика встретили эту картин}неодобрительно: очень многое было в ней непривычно. К тому же перемена творческого облика Васнецова казалась нелепой причудой. Однако художник уже нашёл свою тему в искусстве и бросать её не собирался. За первой картиной последовали полотна «Алёнушка» (1881 г.), «Витязь на распутье» (1882 г.), «Иван-царевич на сером волке» (1889 г.) и др.

Самое знаменитое произведение Васнецова — «Богатыри» (1881–1898 гг.). Любой зритель свободно назовёт всех троих по именам, а ведь это совсем не иллюстрация к известному сюжету (в былинах Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алёша Попович действуют чаще всего порознь). Однако ни у кого не возникает сомнения, что в центре — Илья Муромец. Он воплощает силу, истоки которой — в русской земле.

У Ильи с руки свисает палица, Добрыня Никитич держится за меч. Палица у древних воинов предназначалась только для смертельной схватки, меч же не просто оружие, а древний символ доблести и чести. Силы у Добрыни, наверное, меньше, чем у Ильи, однако в нём есть то, что в старину называли «вежеством»: душевная ясность, благородство. У Алёши Поповича в руках лук — не богатырское оружие: из него убивают не в рукопашном бою, а на расстоянии. И смотрит он искоса: такой хитростью не побрезгует и добычи не упустит. Васнецов настолько глубоко проник в дух русских былин, что сейчас трудно представить богатырей по-другому.

Виктор Васнецов. Алёнушка. 1881 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Виктор Васнецов. Богатыри. 1881–1898 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Виктор Васнецов. Богоматерь. Фрагмент. 1885–1896 гг. Владимирский собор, Киев.

Художник выполнил монументальные росписи для круглого зала Исторического музея в Москве (1883–1885 гг.)на тему каменного века и для Владимирского собора в Киеве. Он писал, что «стремился… идти от жизни, от привлекавших меня в ней людей, но одевал их, конечно, в соответствующие одежды. Припоминая волнующие меня образы, я всегда учитывал, что творю в канун двадцатого века».

Заслуга Васнецова заключается в том, что он напомнил ещё об одной задаче живописи: искусство должно украшать, делать поэтичным мир вокруг человека. Он вернул живописным полотнам многоцветность, которая у других передвижников порой исчезала за серо-коричневой гаммой грязных трущоб и нищенских лохмотьев. Его матовые тона и приглушённые

цветовые пятна, декоративность и связанная с фольклором символика оказали влияние на художников русского модерна.

Государственная Третьяковская галерея

Государственная Третьяковская галерея в Москве — одно из крупнейших собраний русского изобразительного искусства, всемирно известный национальный культурный центр. Музей носит имя основателя — московского купца Павла Михайловича Третьякова (1832–1898), подарившего в 1892 г. городу свою картинную галерею (около двух тысяч произведений), а также небольшую коллекцию брата Сергея Михайловича Третьякова (1834–1892) и дом в Лаврушинском переулке, который начали перестраивать под музейное здание.

«Моя идея была с самых юных лет наживать для того, чтобы нажитое от общества вернулось бы обществу в каких-либо полезных учреждениях», — писал П. М. Третьяков. Он хотел создать публичный музей национального искусства, дающий «полную картину нашей живописи». Третьяков не только собирал произведения, важные для истории русского искусства, но, заказывая картины, морально и материально поддерживал художников, чтобы они не зависели от вкусов рынка. «Он вынес на своих плечах вопрос существования целой русской школы живописи», — писал И. Е. Репин.

Современное Третьякову искусство было представлено в собрании прежде всего передвижниками, но в 60-х гг., когда Товарищества передвижных художественных выставок ещё не было, он покупал картины официальной академической школы, с конца 80-х гг. — произведения М. В. Нестерова, К. А. Коровина, В. А. Серова и др. Тогда же Третьяков начал собирать графику, в 90-х гг. — иконы.

В 1872 г. к дому Третьякова была сделана первая пристройка специально для музея; в 1881 г. он открылся для посетителей. Вход был бесплатным, полотна разрешалось копировать. В одном зале соседствовали картины разных эпох, иногда они висели в пять-шесть рядов: коллекционер никогда не держал произведения в

запасниках. Работы художников не делились на главные и второстепенные, каждая считалась уникальной. Третьяков знал в галерее всё вплоть до последнего гвоздя, которым холст прибивался к подрамнику. Он сам покрывал картины лаком и выполнял первые реставрации.

Третьяков скончался в 1898 г. В завещании он просил ничего в экспозиции не менять. После его смерти музеем управлял Совет Третьяковской галереи, избиравшийся Городской думой. Совет решил приобретать произведения как старого, как и нового искусства, но размешал вновь поступавшие работы отдельно от основного собрания — в залах, которые специально отстраивались в бывшем жилом доме Третьякова. Во время реконструкции 1900–1905 гг. музейные здания обрели новые фасады, выполненные по проекту В. М. Васнецова. Главный фасад с рельефным изображением Георгия Победоносца стал символом музея.

В 1913 г. Совет галереи возглавил художник и искусствовед Игорь Эммануилович Грабарь. Он задумал превратить галерею в музей современного типа. Объединив старое третьяковское и новое собрания, Грабарь разместил картины каждого художника в одном зале или на одной стене, расположив художественный материал в хронологическом порядке. Было составлено первое научное описание собрания — каталог галереи, изданный в 1917 г., создана постоянная реставрационная мастерская.

Вскоре после Октября 1917 г. музей был национализирован и получил название Государственная Третьяковская галерея. Первым её директором стал И. Э. Грабарь. Это была эпоха присвоения государством частных коллекций, особняков, усадеб и дворцов; огромное количество произведений искусства распределялось между музеями. В 1918 г. был основан Национальный музейный фонд- главный источник пополнения галереи. Многие владельцы художественных ценностей, считая Третьяковскую галерею единственным надёжным местом в годы революции и Гражданской войны, временно размещали там свои коллекции. Вскоре они были объявлены государственной собственностью. Так в галерее оказались частные собрания Е. В. Борисовой-Мусатовой, М. П. Рябушинского, В. О.

Гиршмана и др.

Во второй половине 20-х гг. к Третьяковской галерее присоединили коллекции нескольких музеев, в том числе Цветковской галереи (в основном графика), Музея иконописи и живописи имени И. С. Остроухова, собрание русской живописи из Румянцевского музея (где, в частности, находилась картина А. А. Иванова «Явление Христа народу»). В 1925 г. собрание западноевропейской живописи С. М. Третьякова было передано в Музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Такие шедевры иконописи, как Владимирская икона Божьей Матери и «Троица» Андрея Рублёва, поступили из Успенского собора Московского Кремля. Продолжались и закупки, в основном приобретались произведения советского искусства.

Увеличивавшиеся коллекции требовали постоянного расширения галереи. В 1929 г. к музею присоединили бывший дом Соколикова, расположенный рядом с галереей, а в 1935–1936 гг. по проекту А. В. Щусева возвели новый корпус в правой части музейного комплекса. В 1986 г. для филиала музея было передано здание Государственной картинной галереи на Крымском валу. С 1982 по 1996 г. шла последняя крупная реконструкция: возвели основной запасник музея, где расположились реставрационные мастерские, инженерный корпус, а также детская студия, лекционные и выставочные залы. Предполагается продолжить строительство музейного комплекса до Обводного канала и вдоль Малого Толмачёвского переулка. Тогда «квартал искусств» будет завершён.

Сейчас в собрании галереи более ста тысяч произведений. Оно включает разделы древнерусского искусства, русской живописи XVIII в., первой половины XIX в., второй половины XIX в. и рубежа XIX–XX вв., русской графики XVIII — начала XX в., русской скульптуры и крупнейший раздел советской живописи, графики и скульптуры.

Исаак Левитан. Осенний день. Сокольники. 1879 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Исаак Левитан (1860–1900)

Долгое время природа России казалась живописцам слишком невзрачной и невыразительной. Среди тех, кто открыл особую, щемящую прелесть русского пейзажа, первое место по праву принадлежит Исааку Ильичу Левитану.

Левитан родился в еврейском местечке Кибарты (Литва). В 1873 г. он поступил в Московское училище живописи, ваяния и

зодчества. Его учителями были передвижники, выдающиеся мастера пейзажа — сначала Алексей Кондратьевич Саврасов, затем Василий Дмитриевич Поленов. Картины художника, начиная с ранних работ («Осенний день. Сокольники», 1879 г.; «Мостик. Саввинская слободка», 1884 г.), словно говорят зрителю: в России нет броских, ослепительных видов, но очарование её пейзажей в другом. Здесь всё требует неторопливого, вдумчивого, любовного взгляда. Зато внимательному зрителю откроется иная красота, может быть более глубокая и одухотворённая.

Русской природе несвойственны яркие цвета, резкие линии, чёткие грани: воздух влажен, очертания расплывчаты, всё зыбко, мягко, почти неуловимо. Однако русский пейзаж открывает взору простор, за которым угадывается ещё простор — и так без конца («После дождя. Плёс», 1889 г.). Художник говорил: «Только в России может быть настоящий пейзажист».

В картине «У омута» (1892 г.) Левитан обыгрывает образы народной поэзии: омут — место недоброе, обиталище нечистой силы. Это место отчаяния — здесь сводят счёты с жизнью. Художник изобразил омут загадочным; весь пейзаж наполнен тайной, но также обещанием покоя, конца трудного пути. Живописец Константин Алексеевич Коровин вспоминал, как Левитан говорил: «Эта тоска во мне, она внутри меня, но… она разлита в природе… Я бы хотел выразить грусть».

Подобные чувства навевает и знаменитое полотно «Владимирка» (1892 г.). Пустынная, бескрайняя дорога — путь осуждённых на каторгу — рождает ощущение безысходности.

Картину «Над вечным покоем» (1894 г.) можно назвать философским пейзажем. Неба здесь больше, чем земли; оно неподвижно, как и земля. Тайна смерти («вечный покой» — слова из заупокойной молитвы) и тайна жизни (небо — символ бессмертия) скрыты в этом произведении.

Одна из самых лирических картин Левитана — «Вечерний звон» (1892 г.). Это небольшое полотно возникло благодаря впечатлениям от посещений Саввино-Сторожевского монастыря под Москвой и монастыря близ города Юрьевца на Волге. Мастеру хотелось передать чувство умиротворённости, которое рождалось в его душе при виде белых стен и сверкающих на солнце куполов этих скромных обителей. На картине изображён летний вечер. По нежно-голубому небу плывут розовые облака. Они отражаются в зеркальной глади реки. Отражаются в ней и собор с колокольней небольшого монастыря на другом берегу. Вокруг монастыря лесок, освещённый последними лучами заката. Художник не использует здесь ни ярких красок, ни резких контрастов; все тона на полотне приглушённые, спокойные.

Кажется, только колокола нарушают тишину уходящего дня.

Исаак Левитан. У омута. 1892 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Исаак Левитан. Владимирка. 1892 г. Государственная

Третьяковская галерея, Москва.

Исаак Левитан. Над вечным покоем. 1894 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Исаак Левитан. Вечерний звон. 1892 г Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Исаак Левитан. Золотая осень. 1895 г Государственная

Третьяковская галерея, Москва.

Исаак Левитан. Март. Фрагмент. 1895 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

> Это одно из самых радостных произведений Левитана. Живописец сумел передать впечатление первого по-настоящему весеннего дня, которое складывается из звона капели и быстрых ручейков талой воды, из слепящих лучей солнца, из необыкновенных голубых теней, которые, кажется, бывают только в марте.

В 1894–1895 гг. в душе художника произошёл перелом. После печальных неярких полотен он стал писать жизнерадостные, полные торжествующей красоты картины. Одна из таких работ — «Золотая осень» (1895 г.). Это произведение на редкость гармонично и по композиции, и по колориту.

Все русские художники рубежа XIX–XX вв., изображавшие природу, так или иначе испытали влияние творчества Исаака Левитана — признавая или отвергая его живописную манеру.

Искусство западной Европы XIX–XX веков

Конец XIX в. в европейских странах и США — время стремительного технического прогресса. Но могло показаться, что в «процветающем» индустриальном обществе материальные ценности возобладали над духовными, а рационализм и расчёт — над живыми чувствами. Реалистическое искусство видело свою задачу лишь в точном отображении окружающей жизни.

Именно тогда в кругу французских поэтов, в числе которых были Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме, родилось новое художественное течение — *символизм* (от *греч.* «симболон» — «знак», «символ»), ведущий искусство в мир мечты и фантазии, видений и грёз. Ведь в основе художественного творчества, по мнению символистов, должно лежать не рабское следование реальной форме, а стремление проникнуть в то, что скрывается за этой формой, в тайную, непознаваемую разумом сущность явлений, их «изначальную идею».

Искусство, утверждали символисты, это идеи, облечённые в форму символов. Таким образом, художественный символ служит средством выражения и изображения смысла, выходящего за

пределы обыденного опыта. Художник открывает его интуитивно, в момент творческого озарения.

Возникнув в литературной среде, символизм вскоре захватил театр, музыку, живопись и превратился в широкое культурно-философское направление. Символизм черпал вдохновение в религии и мифологии, истории и народном творчестве. И конечно же, в самой природе.

Под влиянием эстетики символизма на рубеже XIX–XX вв. в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве сформировался стиль *модерн (франц.* «новейший», «современный»). Впрочем, в различных странах он именовался по-разному. В Англии и Франции — «ар нуво» (*франц.* art nouveau — «новое искусство») по названию магазина «Maison de L'Art Nouveau», открытого в Париже английским антикваром Сэмюэлом Бингом. В Германии это был «югендстиль», чьё наименование произошло от названия мюнхенского журнала «Югенд» (*нем.* Jugend — «молодой»), пропагандировавшего новое искусство. В Австро-Венгрии существовал Сецессион (*нем.* Sezession, от *лат.* secessio — «уход») — творческое объединение венских художников, архитекторов и дизайнеров.

Первые признаки нового стиля в живописи, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве появились во многих странах Европы практически одновременно — в конце 80-х гг. XIX в. Модерн начался в графике и прикладном искусстве, исподволь заявляя о себе импульсивными, нервными линиями, украшавшими книжные, журнальные обложки, броскими пятнами афиш, мистическим мерцанием цветного стекла витражей и посуды.

В начале XX в. модерн распространился в странах Восточной Европы и Скандинавии, а также в Северной Америке. Перед Первой мировой войной этот стиль обозначил свои возможности и пределы. Но война с жестокой очевидностью показала, насколько бесперспективным в то время было отвлечённое искусство. Модерн умер, началось XX столетие.

Архитектура

Архитектура рубежа XIX–XX вв. — особое явление в истории мирового зодчества. Само название стиля архитектуры этого периода — модерн — свидетельствует о признании за ней принципиальной новизны, непохожести на известные в прошлом стили. Своеобразие архитектуры модерна — в окончательном преодолении влияния античного ордера[135], в виртуозном владении разнообразными средствами декоративного

оформления фасадов и интерьеров зданий.

Модерн нашёл себе почву практически во всех странах Европы и эхом отозвался в Америке. Источником вдохновения служила вся история архитектуры от древних архаических сооружений до японских домов. Но не только она. Архитекторов воодушевляло практически всё, что было создано природой: растения, раковины моллюсков, чешуя рыб, игра потоков воды, плетение прядей женских волос. Почему так расширился круг используемых образцов? Ответ заключается в сущности творческого метода архитекторов модерна, для которых главным стал принцип импровизации на выбранную тему. Поэтому столь разнообразны сооружения рубежа XIX–XX вв., столь несхожи манеры отдельных зодчих и противоречивы их высказывания. Практически в каждой стране были мастера, работавшие в разных вариантах стиля.

В Бельгии наиболее заметными архитекторами стиля модерн были Виктор Орта и Анри ван де Велде. Во Франции Эктор Гимар под влиянием творчества Орта применил орнаментальные металлические конструкции в строительстве павильонов Парижского метрополитена, а Опост Перре (1874–1954) и Тони Гарнье (1869–1948) продолжили опыты инженера-строителя Гюстава Эйфеля в области эстетического осмысления сугубо практических сооружений.

Австрийская школа модерна прежде всего связана с деятельностью Отто Вагнера (1841–1918) и его ученика Йозефа Марии Ольбриха (1867–1908) — автора выставочного зала венского Сецессиона. Одновременно с ними в Вене работал один из наиболее передовых архитекторов начала века — Адольф Лоос (1870–1933).

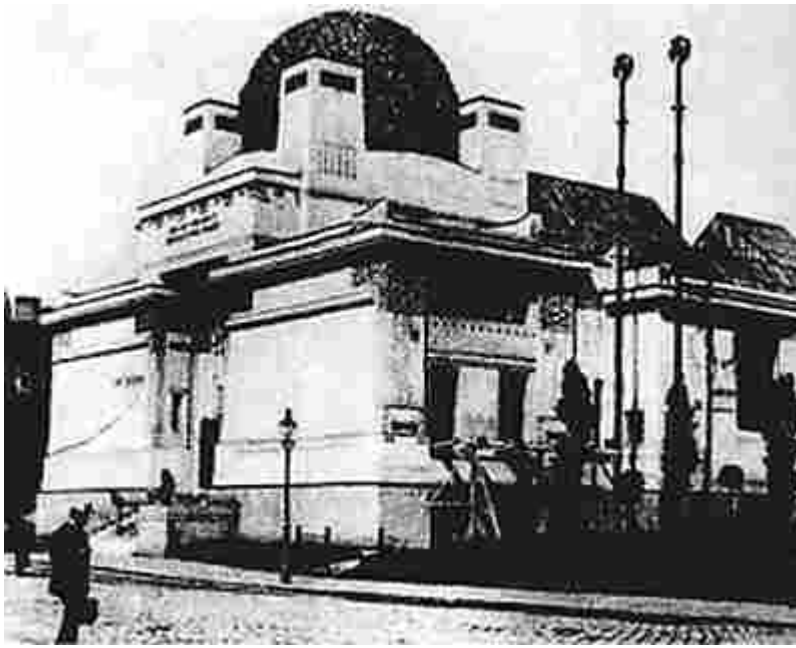
В Германии поисками нового архитектурного стиля занимались различные творческие объединения. Одним из самых известных стал Сецессион в Мюнхене, образованный в 1892 г. Наиболее яркий его представитель — Август Эндель (1871–1925).

Другим центром была Дармштадтская колония художников, основанная в 1899 г. Большая часть её сооружений была построена по проектам Ольбриха в суровом, лишённом декора стиле. Рядом с Дрезденом архитектор Генрих Тессенов (1876–1956) возвёл для художественных мастерских «город-сад» Хеллерау, показав возможности архитектурной импровизации на тему классицизма.

На Британских островах крупнейшим мастером модерна был шотландский архитектор и художник Чарлз Ренни Макинтош (1868–1928), глава Школы искусства в Глазго, который возводил сооружения, напоминавшие сельские коттеджи, а также

занимался декоративно-прикладным искусством.

Отто Вагнер. Майолик-хауз. Фрагмент. 1899 г. Вена.



Йозеф Ольбрих. Здание Сецессиона. 1898 г. Вена.

Автор здания, австрийский архитектор Йозеф Ольбрих, был одним из основателей венского Сецессиона. Выполненное в духе идей этого объединения, сооружение отличается ясностью композиции, компактностью объёма и богатством декора. Его крыша украшена огромным золочёным ажурным шаром, напоминающим о купольных зданиях времён классицизма.

Отто Вагнер мечтал создать новый архитектурный стиль. Этот стиль, по его мнению, для того чтобы стать «подлинным представителем нас самих и нашего времени, должен будет привести к чётко выраженной в наших произведениях смене прежних понятий и представлений, к почти полному крушению романтизма, к почти всё подчиняющему себе разуму». Он полагал, что «архитектор должен развивать художественные формы только из конструкций».

Адольф Лоос. Дом Штейнера. 1910 г. Вена.

Адольф Лоос считал: «Орнамент выражает равнодушие и усталость, которые всегда таятся внутри нас, и так же, как мы боремся с равнодушием и усталостью, мы боремся против орнамента». Он отвергал декоративность, полагая, что архитектура не является художественным творчеством, а служит чисто практическим целям. Идеи Лооса повлияли на зодчих-функционалистов XX в.

Август Эндель. Фотоателье «Эльвира». 1897–1898 гг. Мюнхен.

Это одно из ранних произведений «югендстиля». На фасаде и в интерьерах поражает обилие декора, наложенного на плоскую поверхность стен. Лепные украшения имеют разнообразные очертания, вызывая в памяти то животных, то растения, то морские волны. Необычные изысканные формы окон и арочных проёмов гармонируют с декоративными элементами.

Йозеф Хофман. Дворец Стокле. 1905–1911 гг. Брюссель.

Австрийский мастер Йозеф Хофман (1870–1956) был одним из основателей венского Сецессиона. Следуя принципам рациональности и простоты в архитектуре, которых придерживались его представители, он построил строгое, практически лишённое украшений здание. Его объёмы выступают в виде кубов и параллелепипедов; форма входа повторяет форму полукруглого фонаря, расположенного над ним.

Чарлз Ренни Макинтош. Школа искусства. 1897–1899 гг. Глазго.

Прямоугольное в плане здание было предназначено для одной цели — служить обучению молодых художников. Фасад прорезают ряды высоких окон, перемежающиеся пилястрами оригинальной формы. Очень интересная деталь — выступающие на боковых фасадах высокие фонари с частым переплётом стёкол. Макинтош использовал в сооружении элементы так называемого баронского стиля, в котором строились старинные шотландские замки.

Луис Салливен. Небоскрёб Гаранти-билдинг. 1894–1895 гг. Буффало.

Луис Генри Салливен, американский архитектор, проектировавший высотные деловые здания, сумел придать им художественный облик. Он делил сооружение на пять уровней в соответствии с их назначением. На первом уровне помещались подвалы с отопительными помещениями, на втором — банки и магазины, которые должны были хорошо освещаться. Третий уровень занимали просторные помещения, к которым вели широкие лестницы, четвёртый (Салливен уподоблял его улью) включал многочисленные этажи, заполненные конторами. На пятом уровне архитектор помещал аттик (стенку над венчающим сооружение карнизом, обычно украшенную рельефами или надписями), который напоминал античные постройки.

Членение на уровни хорошо просматривается и в этом небоскрёбе Салливена. Во втором уровне он использовал арки и пилястры (плоские вертикальные

выступы на поверхности стены), что было очень необычно.

Развитие модерна в странах Северной Европы оказалось связанным с национальным прошлым. Голландский архитектор Хендрик Петрюс Берлаге (1856–1934) создал выразительные здания из кирпича, близкие традициям XVII в., а финский зодчий Элиель Сааринен (1873–1950) обратился к деревянным срубам и фольклорным орнаментам.

Испанский модерн нашёл единственного в своём роде исполнителя в лице Антони Гауди, в равной степени использовавшего в постройках исторические и природные мотивы.

В конце XIX столетия в Америке возникла чикагская школа, самой заметной фигурой которой был Луис Генри Салливен (1856–1924), придумавший один из типов высотных деловых зданий.

Модерн завершил творческие поиски XIX в. и одновременно стал основанием для дальнейшего развития архитектуры в XX столетии. Наступившей эпохе он оставил новые материалы и конструкции, новые представления о форме и пространстве, плоскости и линии.

Антони Гауди (1852–1926)

Над испанским городом Барселоной высится огромный храм — Саграда Фамилия («Святое Семейство»). Издали он похож на готический собор, вблизи же кажется остатками кораллового рифа, воспоминанием о морской стихии, некогда царствовавшей здесь. Это удивительное сооружение построено по проекту испанского архитектора Антони Гауди-и-Корнета. Он отдал ему сорок три года жизни и, не закончив, предоставил коллегам и согражданам завершить его возведение (оно продолжается и ныне). Гауди родился в небольшом городке Реусе в Каталонии, области на северо-востоке Испании у Средиземного моря. Его отец, дед и прадед были гончарами. В 1873 г., когда Гауди стал студентом Барселонской архитектурной школы, там все были увлечены изучением средневековой архитектуры. Готика сделалась его путеводной звездой, а деятельность средневекового зодчего — идеалом жизни. Через четыре года директор школы, принимая дипломный проект молодого архитектора, сказал, что он «гений или безумец».

Вскоре Гауди получил первый заказ. Мануэль Висенс, владелец крупнейшего в Каталонии производства керамических

изделий: кафельных плиток, черепицы и посуды, — решил построить особняк в Барселоне и одновременно показать горожанам образцы своей продукции. В 1878–1885 гг. мастер возвёл живописную постройку с башнями-беседками на крыше. Стены особняка облицованы мозаикой из керамических цветных плиток и камня.

В оформлении интерьеров дома проявилась безграничная фантазия Гауди. В столовой на серо-коричневом каменном полу возвышается камин, покрытый жёлтыми и голубыми плитками с цветочным орнаментом. Панели стен и двери выполнены из светлого дерева; по сторонам дверей изображены стоящие в воде цапли и летающие птицы среди кружащихся осенних листьев. Выше панелей — оштукатуренные стены, по желтоватому фону которых «ползёт» тёмно-зелёный плющ. Наверху кирпичные конструкции, расписанные цветами, держат деревянный балочный потолок. Между балками свисают ветки кофейного дерева с плодами, выполненные из картона. Столовая кажется осенним садом, благоухающим цветочными ароматами и спелыми плодами, наполненным шумом воды, щебетом птиц и шелестом деревьев.

Антони Гауди. Дом Висенса. 1878–1885 гг. Барселона.

Антони Гауди. Дом Висенса. Столовая. Фрагмент. 1878–1885 гг. Барселона.

Антони Гауди. Дворец Гуэль. 1886–1891 гг. Барселона.

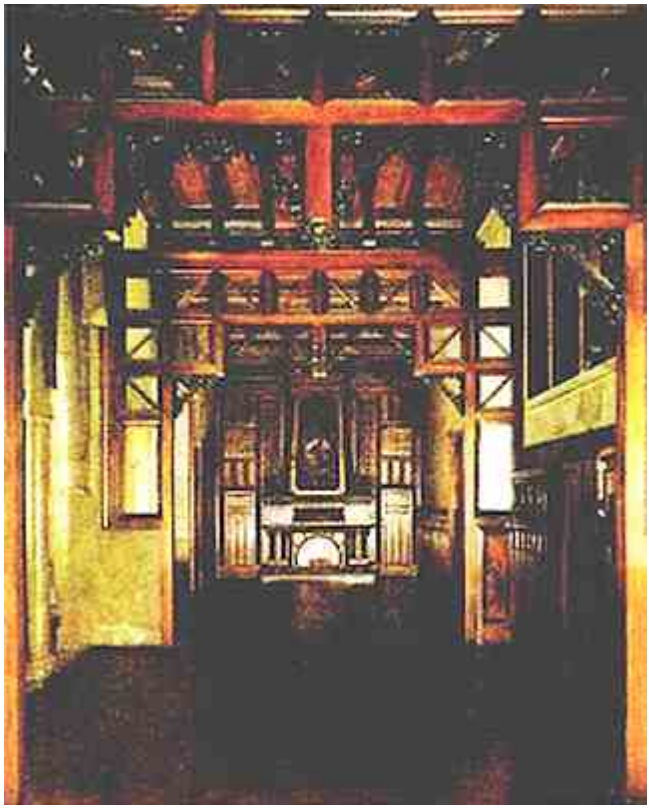
Маленькую комнату для курения Гауди оформил в восточном стиле, устроив фальшивый потолок из деталей, напоминающих сталактиты, и расположив на вертикальных конструкциях цветные плитки, а на горизонтальных — орнаментальную вязь арабских изречений.

В саду дома Висенса тему растительного царства продолжила кованая решётка, составленная из пальмовых веток.

В 1883 г. Гауди познакомился с Эусебио Гуэлем, богатейшим барселонским аристократом и промышленником. Он стал постоянным заказчиком и близким другом мастера. По его заказу Гауди построил дом в Барселоне — дворец Гуэль (1886–1891 гг.). Архитектор придал дворцу, зажатому высокими соседними домами, вид готического сооружения с устремлённым ввысь узким фасадом. Внутрь ведут два входа, вписанные в полукруглые арки. Интерьеры здания поражают богатством конструктивных решений: разнообразными по форме перекрытиями помещений и различными видами опор, выполненных из известняка и кирпича.

Антони Гауди. Дом Каприччо. 1883–1885 гг. Барселона.

Как и в доме Висенса, в этой ранней постройке Гауди использовал керамику. Правда, он только сделал проект, а строительство особняка вёл архитектор Максимо Диаз де Кихано, прозванный Каприччо (исп. capricho — «каприз»). В композиции дома сразу бросается в глаза высокая башня: здесь вход в здание, лестница, соединяющая разные уровни дома, и смотровая площадка, чтобы обозревать живописные окрестности усадьбы. Круглый ствол башни установлен на фантастической конструкции из четырёх приземистых колонн с капителями в виде пальмовых листьев, в которых гнездятся голуби. Поверхность стен облицована керамическими плитками с выпуклыми цветами подсолнечника. Ограда смотровой площадки напоминает высохшие на солнце растения, а стоящая в центре беседка похожа на дерево.



Антони Гауди. Дворец Гуэль. Интерьер. 1886–1891 гг. Барселона.

В 1900 г. Гуэль, увлёкшись идеей культурного преобразования общества, очень популярной на рубеже XIX–XX вв., задумал построить на окраине Барселоны «город-сад». Он приобрёл участок, на котором возвели два образцовых дома. (Один из них купил Гауди и прожил в нём до самой смерти.) Через пять лет строительство было прекращено, так как оказалось невыгодным делом. Вместо города Гуэль решил соорудить здесь парк.

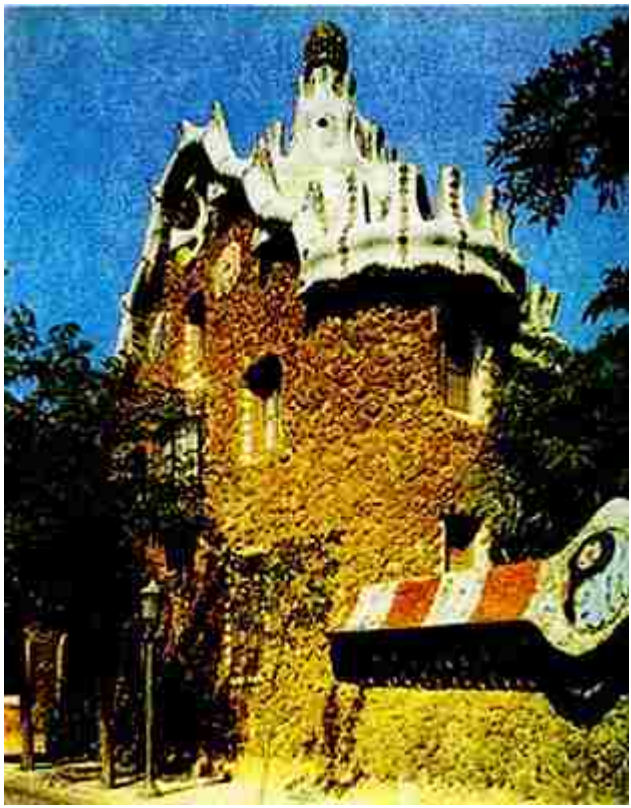
У входа в парк Гуэль стоит домик привратника. Он похож на кусок лавы, извергнутой разбушевавшимся вулканом. Его крыша словно стекает по стенам и застывает пузырями труб, окон и парапетов. От входа ведёт лестница, на которой сидит совсем не страшный, неуклюжий и толстый дракон. Он лениво греется на солнце у подножия «античного храма». Это сооружение было задумано как общественный рынок, а в парке его превратили в галерею — укрытие от палящего солнца. Стоит подняться на крышу, как образ храма исчезает, вытесняясь мотивом морской

волны в очертаниях линии парапета, одновременно служащего спинкой «бесконечной скамьи».

Парк Гуэль — великолепная шутка гения. Гауди всё время играет со зрителем, вводя его в заблуждение. То нет опоры под перекрытием, и оно должно упасть, но не падает. То керамические пальмы оказываются колоннами, подпирающими склон холма. Такие превращения, когда камень становится цветком или деревом, а живое дерево похоже на каменную конструкцию, на каждом шагу подстерегают гуляющих в парке. Он был в основном закончен в 1914 г., и в 1922 г. город приобрёл парк у наследников владельца.

Антони Гауди. Усадьба Гуэль. Ворота. Фрагмент. 1884–1887 гг. Барселона.

Дракон, любимый образ архитектора, охраняет вход в усадьбу Гуэль, расположившись на воротах. Легендарное чудовище выполнено из кованых металлических прутьев, свитых в спираль, изогнутых в форме тонкого каркаса и сплетённых в ажурное полотно.



Антони Гауди. Парк Гуэль. Дом привратника. 1900–1914 гг. Барселона.

Антони Гауди. Парк Гуэль. 1900–1914 гг. Барселона.

Антони Гауди. Парк Гуэль. Галерея. «Бесконечная скамья». 1900–1914 гг. Барселона.

Антони Гауди. Парк Гуэль. Галерея. 1900–1914 гг. Барселона.

В первое десятилетие XX в. Гауди, уже чрезвычайно популярный в Барселоне архитектор, работал над двумя крупными заказами — большими доходными домами[136].

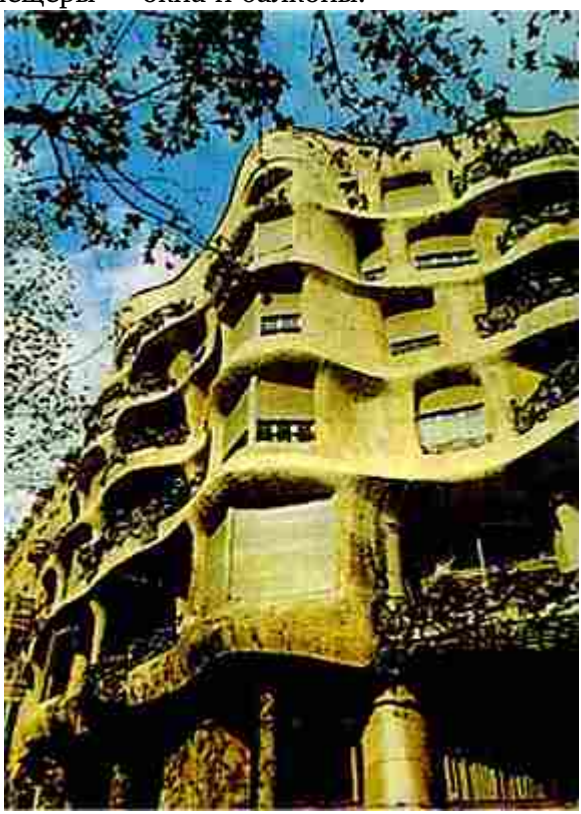
Дом Батло (1904–1906 гг.) был построен для крупного промышленника Хосе Батло Касанаваса. Точнее, требовалось перестроить уже существующее старое здание. Гауди полностью изменил планировку дома, вписав в узкий прямоугольник городского жилища сложную композицию внутренних помещений. Устроив на трёх первых этажах дорогие апартаменты, архитектор оформил их снаружи сложными изогнутыми каменными ограждениями, которые образованы выступами фонарей[137] и балконов; они напоминают скелеты фантастических животных или всплески вулканической лавы. Стены дома облицованы битым стеклом различных оттенков голубого, сочетание которых нигде не повторяется. Главный фасад, выходящий на улицу, похож на змеиную кожу; это впечатление усиливает крыша из рельефной черепицы, напоминающей чешуйки. Конёк крыши топорщится шипами. Дом Батло предстаёт таинственным живым существом, окаменевшим под действием чар злого волшебника.

Антони Гауди. Дом Батло. 1904–1906 гг. Барселона.

Антони Гауди. Дом Батло. Фрагмент. 1904–1906 гг. Барселона.

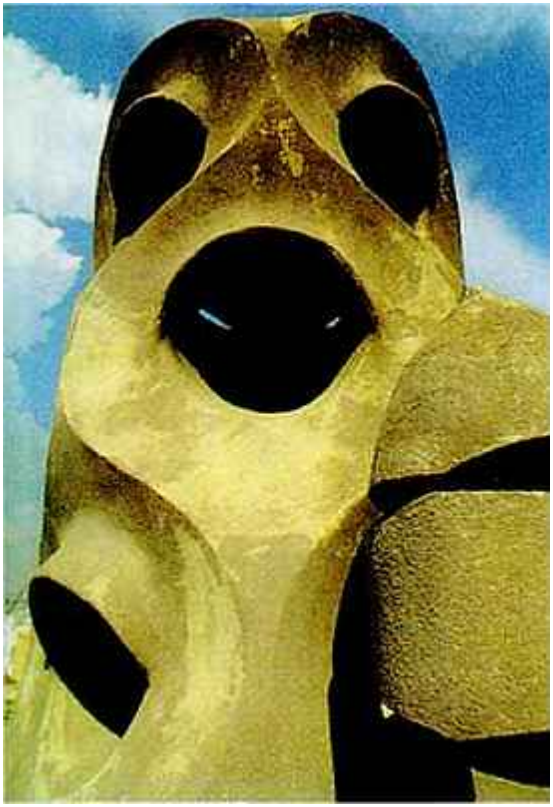
Дом Мила (1906–1910 гг.) стал последним законченным сооружением Гауди. Волнистые наружные стены определяют свободную и прихотливую внутреннюю планировку, в которой нет двух одинаковых комнат, прямых углов и ровных коридоров. Каждая квартира поэтому уникальна.

Строение выглядит глыбой застывшей лавы, в которой вырублены пещеры — окна и балконы.



Антони Гауди. Дом Мила. 1906–1910 гг. Барселона. Антони Гауди.

Дом Мила. Фрагмент. 1906–1910 гг. Барселона.



Антони Гауди. Дом Мила. Фрагмент. 1906–1910 гг. Барселона.

На крыше дома каменные цветы, яркая керамика, цветное стекло, а над ним солнце и чистое голубое небо Каталонии.

Возведение церкви Саграда Фамилия (1884–1926 гг., не закончена) — дело всей жизни Гауди. Строительство храма в центре Барселоны было уже начато, когда в 1883 г. архитектору предложили продолжить его сооружение. Вначале он изменил лишь капители (венчающие части) колонн, затем последовательно разработал четыре варианта постройки. В 1906 г. в барселонской газете впервые появился эскиз всего храма, а в 1916 г. был сделан его макет. Постройка была задумана Гауди как своеобразная евангельская энциклопедия — собрание сюжетов и образов из Нового Завета, которые дают представление о земной жизни Иисуса Христа. Главный фасад посвящен Рождеству Богоматери, его врата — основным христианским добродетелям. Шпили символизируют апостолов, на внутренних дверях изображены десять заповедей, на капителях колонн — добрые дела, а на их базах (основаниях) — грехи. По мысли архитектора, все фасады церкви должны быть покрыты облицовкой из разноцветной керамики и цветного стекла, чтобы они сияли под лучами солнца.

У храма три портала[138] и несколько уровней; над близлежащими улицами перекинуты лестницы, благодаря чему в его композицию включены соседние участки городской застройки. Всё это многообразие форм архитектор воплотил в камне с помощью сложнейших конструктивных решений. Наклонные опоры, ветвистые колонны, параболы и гиперболы арок и сводов напоминают огромное наглядное пособие по начертательной геометрии.

Антони Гауди. Церковь Саграда Фамилия. 1884–1926 гг., не закончена. Барселона.

Антони Гауди. Церковь Саграда Фамилия. Фрагменты. 1884–1926 гг., не закончена. Барселона.

Единственная часть храма, которую успел возвести сам мастер, — левая башня западного фасада. Оставленные автором материалы — чертежи, макеты и выполненные детали сооружения — позволили современным архитекторам продолжить его дело.

Гауди погиб, когда ему было семьдесят четыре года. Испанского мастера уже знали в Париже, где в 1909 г, Гуэль устроил его персональную выставку. Творчество Гауди пропагандировали жившие во Франции художники-испанцы. Его искусство стало вдохновляющим примером для мастеров — противников конструктивизма.

Виктор Орта (1861–1947)

Виктор Орта родился в бельгийском городе Генте. Он поступил в Гентскую консерваторию, но интерес к изобразительному искусству и архитектуре оказался сильнее привязанности к музыке. Орта перешёл на архитектурное отделение Гентской академии художеств. Затем он учился у архитектора Альфонса Бала (1818–1895), построившего в столице Бельгии здание Музея старинного искусства.

В 1892 г. Орта получил первый заказ. Известный брюссельский инженер и промышленник Эмиль Тассель предложил молодому архитектору построить для него городской дом (1892–1893 гг.).

Пространство первых этажей брюссельских жилых домов традиционно просматривалось насквозь: в них раньше устраивали служебные помещения, связанные с двором. Орта сохранил этот приём, но использовал его совершенно иначе. Вестибюль восьмигранной формы, в который попадает вошедший с улицы человек, ограничен только металлическими конструкциями и плавно переходит в гостиную и лестницу. Гостиная поднята на пол-этажа по сравнению с вестибюлем и огорожена тонкими металлическими колоннами. Лестница, ведущая на второй этаж, поражает изяществом изогнутых маршей и напоминает ручей, извивающийся среди травы и деревьев.

Фантазия Орта в отделке интерьеров дома Тасселя переходит границы архитектуры и стремится к свободе живописи или графики. «Я спрашивал себя, — говорил мастер, — почему архитекторы не могут быть столь же независимыми, как

художники?» Металл для Орта — живой, органичный материал, способный превращаться то в травы и цветы, то в струи воды, то в клубы табачного дыма. На колоннах, как на стволах деревьев, «растут» металлические прихотливо сплетающиеся ветки и листья. Их окружают тонкий орнамент кованых лестничных ограждений, яркие краски витражей, геометрический узор мозаичных полов и мерный ритм невысоких настенных панелей, разделяющих пространство на зоны. Чудесный мир металла, стекла и света превратил творение Орта в уникальное жилище, удобное и одновременно далёкое от реальности.

Виктор Орта. Отель ван Этвелде. Гостиная. 1899 г. Брюссель.

Виктор Орта. Дом Тасселя. Интерьер. 1892–1893 гг. Брюссель.

Первый особняк принёс молодому архитектору славу и новые заказы. Особняк химика Армана Сольве (1895–1900 гг.) зажат соседними домами. Однако, создавая его фасад, Орта уже не оглядывался на традиционные схемы. Поверхность фасада напоминает морскую волну — это впечатление возникает благодаря двум фонарям и ограждениям балконов, образующим единую композицию.

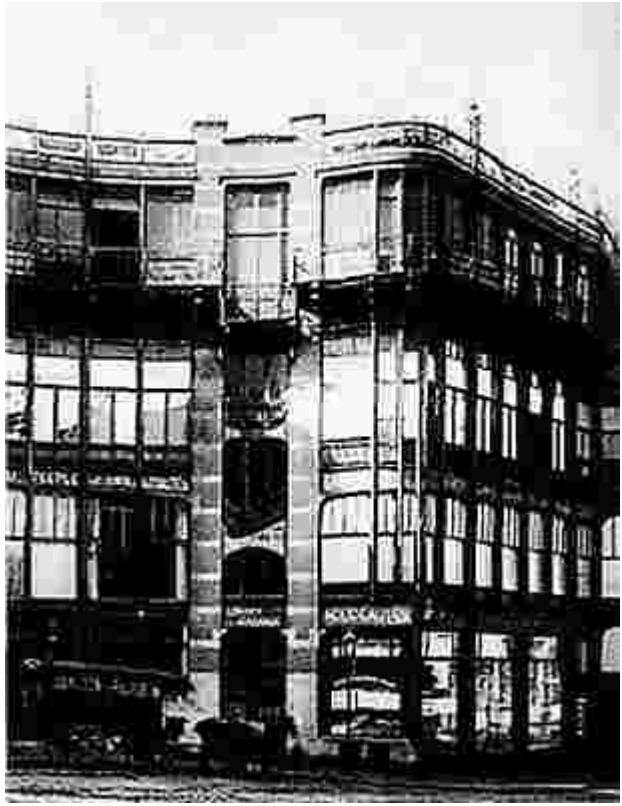
Интерьер столовой особняка Сольве, одно из высших достижений архитектора, немного похож на интерьеры рококо. Любовь к орнаментам и стремление к комфортабельности жилого пространства, характерные для этого стиля, созвучны духу модерна.

В 1896 г. Орта получил заказ от Бельгийской рабочей партии на строительство Народного дома, где должны были проходить съезды и другие общественные мероприятия этой организации. Он построил дом в 1896–1899 гг. Угловой участок с выходом на площадь позволил архитектору эффектно изогнуть главный фасад здания, поместив в центре вогнутой линии главный вход. В

интерьере изгиб фасада выходит в обширное пространство столовой-ресторана; сложная, ребристая конструкция её потолка напоминает свод средневекового собора.

Виктор Орта. Дом Сольве. Интерьер. 1895–1900 гг. Брюссель.

Над столовой расположен лекционный зал, стены которого полностью смонтированы из металлических элементов. Здание Народного дома стало образцом функционального использования металла в общественном строительстве.



Виктор Орта. Народный дом. 1896–1899 гг., не сохранился. Брюссель.

Виктор Орта. Собственный дом архитектора. 1898–1900 гг. Брюссель.

В 1922–1928 гг. Орта спроектировал и построил в Брюсселе Дворец изящных искусств. Стиль этого здания тяжёлый и архаичный, в традициях середины XIX в. Он далёк от тех изящных экспериментов с металлическими конструкциями, которыми архитектор занимался в прежние годы.

В 1927 г. Виктор Орта возглавил Брюссельскую академию художеств. Отойдя от архитектурной практики, последние двадцать лет жизни мастер посвятил педагогической деятельности.

Анри ван де Велде (1863–1957)

Анри ван де Велде родился в Брюсселе в семье преуспевающего фармаколога. Сильное желание заниматься живописью привело будущего архитектора в Королевскую академию изящных искусств в Антверпене, а затем он отправился

в Париж, где учился в 1884–1885 гг. Особенно его привлекал неоимпрессионизм.

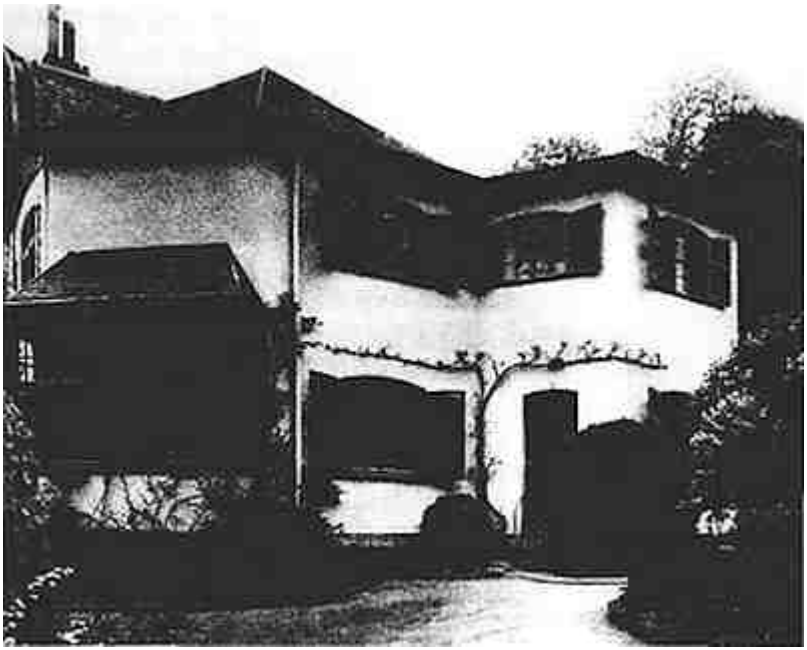
Вернувшись в столицу Бельгии, ван де Велде продолжил занятия живописью.

В 1892 г. художник женился, и это событие изменило его дальнейшую судьбу, заставив задуматься, в каком доме будет жить семья. «Я сказал себе, что никогда не допущу, чтобы моя жена и семья находились в „аморальном“ окружении. Но в это время всё, что можно было купить на рынке, отличалось безвкусицей, „лживостью форм“».

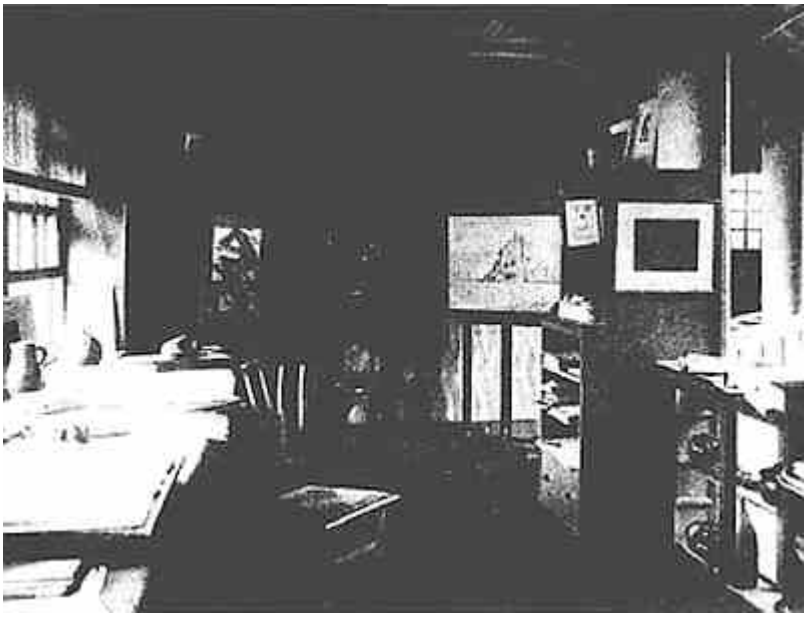
Следуя примеру Уильяма Морриса, построившего после женитьбы знаменитый «Красный дом», ван де Велде возвёл в 1895 г. дом «Блюменверф» в местечке Уккеле под Брюсселем. Впоследствии он говорил, что именно этот дом толкнул его на путь архитектуры. Ван де Велде придумал проект здания, интерьеры, мебель, посуду, мелочи быта, даже модели своих костюмов и платьев жены. Всё вместе представляло собой художественный ансамбль, воплощающий, по словам мастера, «красоту, обладающую властью над любой деятельностью».

«Блюменверф» пользовался популярностью среди заказчиков. Он стал своеобразной рекламой творчества ван де Велде. Владелец парижского магазина «Maison de L'Art Nouveau» («Дом нового искусства») Сэмюэл Бинг пригласил художника работать в нём. Стиль бельгийского мастера совпал с духом французского «ар нуво». Так начались архитектурная карьера ван де Велде и его известность в Европе.

Вскоре ван де Велде получил приглашение из Германии и поехал туда работать. Для богатого коллекционера картин графа Гарри Кесслера архитектор в 1900 г. оформил интерьеры берлинской квартиры. Форма, по мнению мастера, должна нести отголосок душевного состояния человека. Столовая здесь выполнена в спокойных светлых тонах и украшена изящными деревянными панелями. Ван де Велде спроектировал и изысканную мебель. Спинки стульев отдалённо напоминали крылья бабочек и усиливали лёгкое, безмятежное настроение, царящее в комнате.



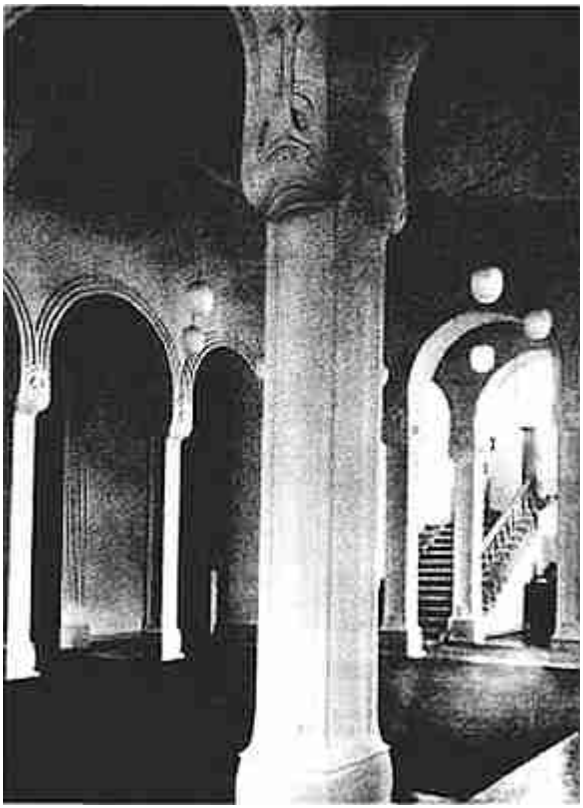
Анри ван де Велде. Дом «Блюменверф». 1895 г. Уккеле близ Брюсселя.



Анри ван де Велде. Дом «Блюменверф». Интерьер. 1895 г. Уккеле близ Брюсселя.

В том же году ван де Велде уехал в Веймар и стал консультантом ремесленного производства Великого герцогства Саксен-Веймар-Эйзенах. Одновременно архитектор получил заказ от известного собирателя произведений современного искусства Карла Эрнста Остхауса на оформление интерьеров Фолькванг-музея в Хагене, где должна была разместиться его коллекция живописи импрессионистов и постимпрессионистов. В 1900–1902 гг. ван де Велде оформил вестибюль здания, парадную лестницу и залы музея. Размещённые в вестибюле опоры перекрытий украшены тонким графическим орнаментом, вносящим в архитектурный образ дополнительный оттенок лёгкости и чистоты. Вестибюль музея создаёт возвышенное, очищающее душу настроение и подготавливает зрителя к общению с искусством.

Анри ван де Велде. Квартира Кесслера. Интерьер. 1900 г. Берлин.



Анри ван де Велде. Фольквanг-музей. Интерьер. 1900–1902 гг. Хаген.

Анри ван де Велде. Школа искусств и ремёсел. 1906 г. Веймар.

В 1903 г. ван де Велде возглавил Веймарскую школу искусств и ремёсел и получил заказ на строительство зданий для неё и Академии художеств в Веймаре. В новом здании школы, построенном в 1906 г., архитектор попытался освободиться от декора, орнамента и прихотливых линий. Это прямоугольное в плане сооружение; боковые стены прорезаны широкими вертикальными рядами окон, заканчивающимися на крыше фонарями мастерских.

Здание театра Веркбунда[139] в Кёльне (1914 г., не сохранилось) ван де Велде возвёл из монолитного бетона, и это придало сооружению облик скульптурной массы, пластичной, но в то же время очень тяжёлой, под собственным весом расползающейся по поверхности земли. Закруглённые стеклянные двери вели в просторный кассовый зал, способный вместить большое количество посетителей. Отсюда по небольшим лестницам зрители направлялись в фойе, где располагались гардеробы и буфеты, а затем в зал. Небольшой зрительный зал состоял только из партера и амфитеатра, не имея лож и ярусов.

Полукруглая глубокая сцена позволяла ставить спектакли с объёмными, динамичными декорациями, что соответствовало современной сценографии.

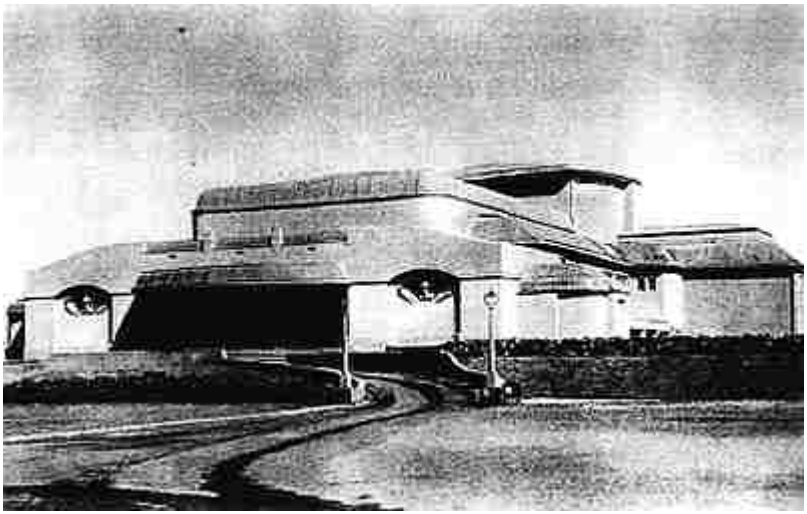
Последней значительной работой ван де Велде было строительство в 1937 г. музея для коллекции живописи и скульптуры, принадлежавшей голландским промышленникам Крёллер-Мюллерам. Стиль архитектора в зрелые годы стал лаконичным и функциональным. Двухэтажный музей возведён из светлого песчаника и прекрасно вписывается в пейзаж. Помимо выставочных помещений он включает лекционный зал, библиотеку и комнаты для гостей. Гладкие светлые стены, выходящие в парк большие окна, гармоничные прямоугольные формы и свободно перетекающие из одного в другое внутренние пространства сделали это сооружение вершиной творчества ван де Велде.

Анри ван де Велде. Вилла Хохенхоф. 1908 г. Хаген.

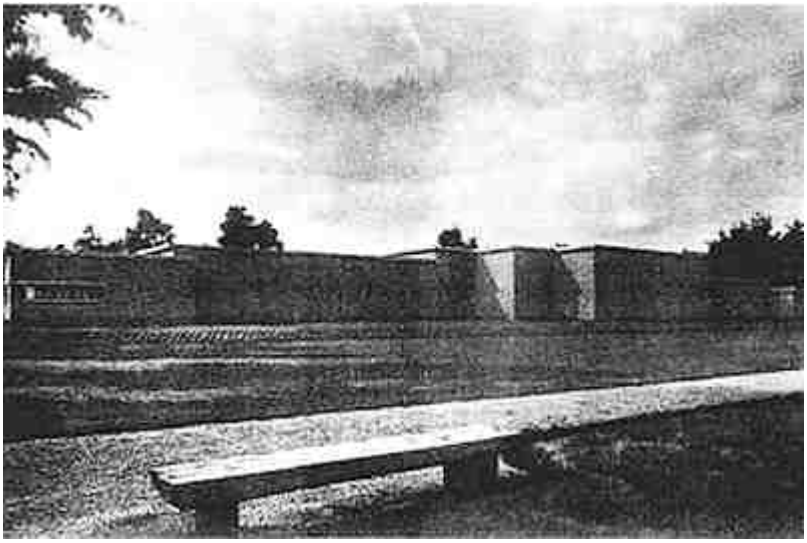
Анри ван де Велде. Вилла Хохенхоф. Интерьер. 1908 г. Хаген.

Один из лучших частных домов архитектора напоминает «Блюменверф», но выполнен более монументально. Стены виллы облицованы грубым камнем, размер и рисунок кладки которого меняется на разных этажах. В интерьере ван де Велде использовал панели из крашеного и натурального дерева, мебель, встроенную в деревянную обшивку стен.

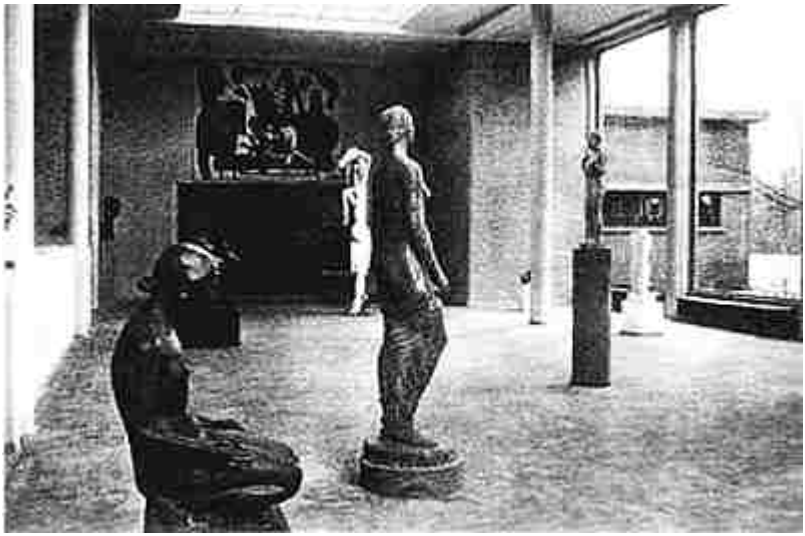
Последние годы жизни архитектор провёл в Швейцарии в местечке Оберегери. Ван де Велде умер в возрасте девяноста четырёх лет, пережив не только многих коллег, но и свой стиль.



Анри ван де Велде. Театр Веркбунда. 1914 г., не сохранился. Кёльн.



Анри ван де Белле. Музей Крёллер-Мюллер. 1937 г. Оттерло (Нидерланды).



Анри ван де Велде. Музей Крёллер-Мюллер. Интерьер. 1937 г. Оттерло (Нидерланды).

Петер Беренс (1868–1940)

Петер Беренс родился в Гамбурге в богатой аристократической семье. Восемнадцатилетним юношей он поступил в живописный класс Художественной школы в городе Карлсруэ. В течение десяти лет Беренс был поглощён поисками своего стиля. В 1896 г. он уехал в Италию, а вернувшись в Германию, обратился к декоративно-прикладному искусству, которое в то время привлекло пристальное внимание художников.

Немецкий герцог Эрнст Людвиг фон Гессен, известный меценат и собиратель произведений искусства, в 1899 г. основал близ городка Дармштадта колонию художников и архитекторов. Он дал мастерам землю, предложил застроить её, поселиться и работать. Беренс в числе других получил приглашение и принял участие в деятельности колонии. Здесь он возвёл первое сооружение — собственный дом (1901 г.).

Молодой архитектор счёл английский коттедж наиболее удобным типом частного жилища. Двухэтажный, с простой планировкой, этот дом воплощал скромный и строгий стиль жизни, характерный для Германии.

Уже на следующий год Беренс создал одно из лучших произведений. В 1902 г. на первой Международной выставке современного декоративного искусства в итальянском городе

Турине мастер оформил выставочные залы Германии.

Эктор Гимар (1867–1942)

Эктор Жермен Гимар учился в Школе изящных искусств в Париже. За успехи он был награждён поездкой в Англию и Бельгию. Молодой мастер вернулся во Францию в 1894 г., потрясённый интерьером дома Тасселя Виктора Орта, и стал первым последователем бельгийского архитектора во Франции.

Гимар впервые сделал металлическую конструкцию одним из элементов архитектурного решения в особняке Беранже (1897–1898 гг.). Мастер вписал в каменную арку входа асимметричную композицию кованых ворот, в рисунке которых не было ни одной повторяющейся линии, и продолжил металлический декор в вестибюле.

В 1898 г. Гимар получил заказ на возведение станций Парижского метрополитена. Их строительством он занимался с 1898 по 1904 г. Если Гюстав Эйфель (создатель знаменитой башни) рекламировал металл прежде всего как строительный и конструктивный материал, то Гимар показал его пластические возможности. Улицы Парижа украсили странные изогнутые колючие сооружения, похожие на огромные ювелирные украшения. Павильоны трёх станций метрополитена (они не сохранились) архитектор возвёл из стандартных металлических элементов, цветного стекла и вставок из эмали (стеклообразного покрытия) на стали. Металл был окрашен в тёмно-зелёный цвет, имитировавший старую бронзу. Он прихотливо изгибался, превратив строения в живые организмы, напоминавшие разнообразных насекомых — бабочек, стрекоз или жуков.

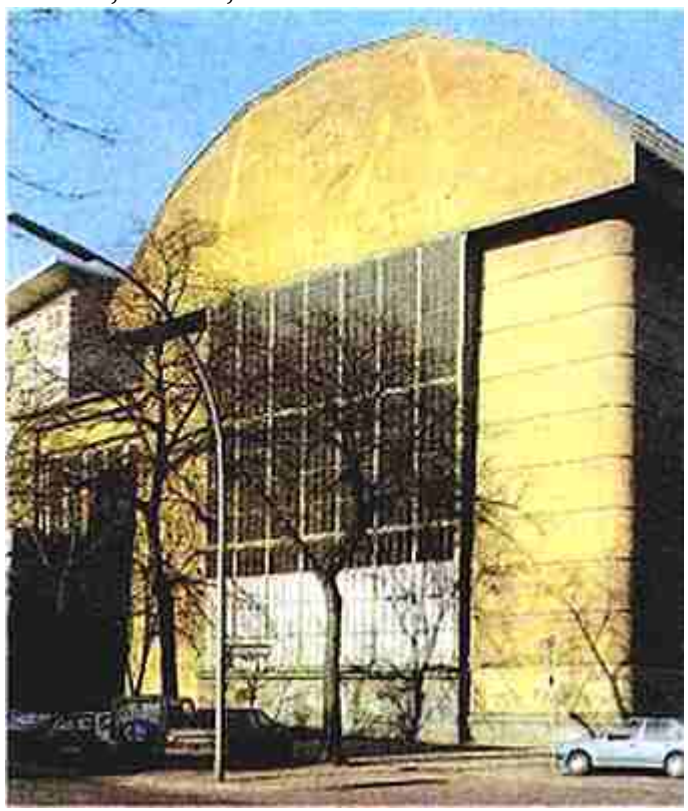
Строительство павильонов станций метрополитена в Париже — первая попытка европейской архитектуры придать транспортному сооружению художественный облик. Благодаря Гимару появился термин «стиль метро» — одно из многочисленных наименований стиля модерн.

Эктор Гимар. Павильон метрополитена на площади Этуаль. 1898–1904 гг., разрушена. Париж.

В 1907 г. произошло событие, определившее дальнейшую судьбу Беренса. Дирекция крупнейшего немецкого концерна AEG *(нем.* Allgemeine Eletrizitats Gesellschaft — «всеобщая электрическая компания») пригласила его на должность главного художника. Он стал первым европейским специалистом, создавшим единый представительский стиль компании. Беренс занялся проектированием внешнего вида продукции концерна (теперь это называют промышленным дизайном). Компания получила фирменную упаковку, обзавелась каталогами с выразительными обложками и броскими рекламными плакатами. Вершиной этой деятельности стало возведение промышленных зданий, в которых наиболее отчётливо проступили черты новой архитектурной эстетики.

Первым сооружением, которое Беренс построил для концерна AEG, стала Турбинная фабрика в Берлине (1909 г.). Главный корпус — цех сборки турбин — был смонтирован из металлических конструкции, и это освободило внутреннее пространство от ненужных опор. Стены почти полностью стеклянные, с металлическими перегородками. Металлические детали фасада скрыты железобетонными стенами, которые имитируют циклопическую (из огромных каменных блоков) кладку. Мощи промышленного производства в полной мере соответствовала лишённая убранства рациональная архитектура, обыгрывавшая выразительные возможности таких материалов,

как железобетон, металл, стекло.



Петер Беренс. Турбинная фабрика. 1909 г. Берлин.

Несколько иным был проект Фабрики высокого напряжения, которую Беренс возвёл в 1910 г. также в Берлине. Более сложный технологический процесс заставил объединить в одном здании разнообразные производственные помещения. Рисунок главного фасада соответствовал их расположению: стены-витражи указывали на местонахождение цехов, небольшие прямоугольники окон — на конторские и подсобные помещения, выступающие башенки — на лестничные клетки.

Монументальный стиль Беренса, проявившийся в постройках для концерна AEG, привлёк к нему внимание немецкого правительства. Архитектор получил заказ на строительство здания Посольства Германии в Петербурге (1911–1912 гг.). Его фасад он украсил огромной колоннадой из тёмно-красного гранита, на три четверти выступающей из стены. Колоннада упрощена так, что почти не чувствуются её античные прообразы.

Первая мировая война принесла Беренсу разочарования и творческую депрессию, он мало строил в то время.

Сооружённый вскоре после войны комплекс производственных зданий завода в Оберхаузене (1921–1925 гг.) — образец рационального стиля, которому архитектор остался верен до конца.

В последние годы жизни мастер занимался проектами крупных промышленных и административных зданий и ансамблей. Функциональное осмысление производственного процесса и придание ему эстетического смысла — вот основы, которые он заложил для дальнейшего развития мировой промышленной архитектуры.

Петер Беренс. Дом Кано. 1909–1910 гг. Эппенгаузен близ Хагена.

Петер Беренс. Посольство Германии. 1911–1912 гг. Санкт-

Петербург.

Петер Беренс. Газовая фабрика. 1911–1912 гг. Франкфурт-на-Майне.

Скульптура

Антуан Бурдель (1861–1929)

Эмиль Антуан Бурдель родился на юге Франции в городе Монтобане. Его отец был столяром, дядя — каменотёсом, один дед — пастухом, другой — ткачом. Через много лет, став скульптором, Антуан Бурдель сказал: «Я леплю на простонародном наречии».

Городской муниципалитет послал талантливого юношу учиться в Школу изящных искусств в Тулузе, а затем в Париж. Однако академические правила тяготили Бурделя. Вскоре он покинул школу, лишившись стипендии, и начал поиски новых

учителей. Так произошла его встреча со скульптором Жюлем Далу (1838–1902). Возможно, именно Далу представил своего ученика знаменитому мастеру Огюсту Родену. Примерно с 1890 г. начались их многолетняя дружба и сотрудничество. Вначале Бурдель лишь учился у Родена, вникая в особенности его техники и видения формы. Затем, завоевав доверие мастера, он получил право переводить гипсовые и глиняные модели в мрамор и бронзу. Именно через руки Бурделя прошла отливка скульптурной композиции «Граждане Кале»: он принимал изготовленные фрагменты памятника перед установкой в 1895 г. Молодой скульптор участвовал также в создании памятника Бальзаку. Работы этого периода несут печать роденовского стиля: пластичность, стихийность, чувственность.

Вскоре после знакомства с Роденом Бурдель получил от муниципалитета родного города заказ на памятник павшим во франко-прусской войне 1870–1871 гг. жителям департамента Тарн-и-Гаронна. В 1902 г. «Памятник павшим» (1893–1902 гг.) был открыт на центральной площади Монтобана. Могучий воин в отчаянии взмахивает обломком сабли, за его спиной падает на землю другой солдат. Над ними взмывает вверх фигура, изображающая Победу, с древком знамени в руках. В первом самостоятельном монументе сразу обозначилось стремление Бурделя к героизации образов и монументальности.

В 1900 г. мастер создал скульптуру «Голова Аполлона», противопоставив стихии чувств разум и равновесие. Начался период его увлечения древнегреческой скульптурой. Это произведение — не копия, не попытка воспроизвести архаические оригиналы, а глубоко личное переживание античности, представление о ней, возникшее у художника при чтении строк древнегреческого поэта Гомера.

За Аполлоном последовал ряд статуй, воплотивших античные образы. Скульптура «Геракл, стреляющий из лука» (1909 г.) принесла Бурделю первое признание публики и была высоко оценена его наставником Роденом. Геракл гибок и напряжён, как пружина. Бронзовая фигура лучника напоминает статую «Дискобол» древнегреческого мастера Мирона. Кажется, что в этой скульптуре отразилась фраза самого Бурделя: «Уравновешенная неуравновешенность — вот чудесная вещь».

Антуан Бурдель. Голова Аполлона. 1900 г. Музей А. Бурделя, Париж.

Антуан Бурдель. Геракл, стреляющий из лука. 1909 г. Музей Орсе, Париж.

В 1912 г. Бурдель закончил статую Пенелопы, терпеливой супруги Одиссея[140]. Похожая на колонну древнего храма, эта статуя словно символ устойчивости и равновесия. Она олицетворяет собой всепобеждающую женскую силу.

Бурдель покинул Родена в 1908 г. Ученик освободился от влияния учителя. Роден, бюст которого в 1909 г. изваял Бурдель, похож на весёлого и хитрого бога Пана[141] (этого мифологического персонажа скульптор создал в следующем году, внеся в образ лесного бога оттенок гротеска).

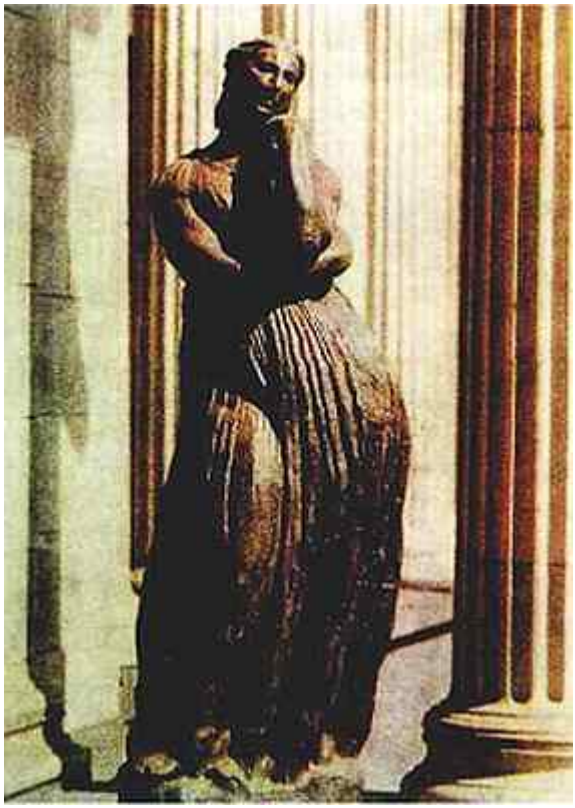
Все последующие работы Бурделя говорят о том, что он искал в скульптуре закономерности, свойственные архитектуре. Вскоре у мастера появилась возможность попробовать силы в оформлении архитектурного сооружения. Богатый финансист Габриэль Тома, поклонник искусств и обладатель нескольких работ Бурделя, в 1911 г. начал строительство здания театра на Елисейских Полях в Париже.

Удачными оказались две композиции Бурделя 1912 г.,

предназначенные для простенков между окнами первого и второго этажей боковых фасадов. «Танец» навеян выступлениями известных танцовщиков Айседоры Дункан и Вацлава Нижинского (они гастролировали тогда в Париже). «Музыка» создана скульптором под впечатлением от барельефов античного памятника — «Трона Людовизи»[142].

В год завершения этих композиций Бурдель получил заказ от правительства Аргентины на возведение памятника национальному герою — генералу Альвеару, возглавившему борьбу страны за освобождение от испанского владычества. Бронзовый конный монумент был готов в 1917 г. В течение восьми лет — с 1912 по 1920 г. — скульптор работал над четырьмя аллегорическими фигурами для постамента — Силой, Победой, Красноречием и Свободой. Памятник аргентинскому герою стал для Бурделя новым этапом в творчестве. У него спокойная, уравновешенная композиция, свойственная произведениям античности или эпохи Возрождения.

В 10-х гг. XX столетия Бурдель стал популярен в Париже. Он участвовал вместе с Роденом в организации скульптурной школы, а с 1909 г. и до самой смерти преподавал в частной парижской художественной школе Гранд Шомьер. В начале 20-х гг. прошли персональные выставки Бурделя в странах Европы и по всему миру. Его называли первым скульптором Франции. У мастера появилось огромное количество заказов, среди которых не было ни одного от французского правительства. Правда, в 1919 г. скульптора наградили орденом Почётного легиона, но он так и не получил приглашения преподавать в Парижской академии изящных искусств.



Антуан Бурдель. Пенелопа. 1912 г. Музей А. Бурделя, Париж.

Антуан Бурдель. Сафо. 1924–1925 гг. Музей А. Бурделя, Париж.

Почти сорок лет Бурдель посвятил поискам образа древнегреческой поэтессы Сафо (Сапфо), жившей в VII–VI вв. до н. э. Её статуя монументальна и уравновешенна. Но лира не звучит, взгляд устремлён в землю, губы плотно сжаты, а пальцы правой руки, сгибаясь, считают ритм поэтических строф, рождающихся в её душе. В статуе Сафо Бурдель воплотил величавый образ художника, чью жизнь творчество делает трудной и одновременно прекрасной.

В последнее десятилетие жизни Бурдель завершил выдающийся памятник, посвященный окончанию Первой мировой войны, — «Франция, приветствующая иностранные легионы» (теперь он называется «Франция», 1925 г.).

Последней работой мастера стал памятник польскому поэту-романтику Адаму Мицкевичу (1909–1929 гг.). Монумент был заказан в 1908 г. и закончен через двадцать лет. Его установили в

год смерти скульптора на одной из площадей Парижа. Статуя поэта-странника, похожего на проповедника, оказалась единственной работой Антуана Бурделя, которую приняла французская столица.

Антуан Бурдель. Победа. 1918 г. Буэнос-Айрес.

Аристид Майоль (1861–1944)

Аристид Майоль был сыном потомственного виноградаря (слово «майоль» на каталонском наречии означает «виноградная лоза»). Он родился на юге Франции в городке Баньюльс-сюр-Мер. Здесь в крестьянском труде и робких попытках заниматься искусством прошли первые двадцать лет его жизни.

В 1881 г. Майоль поселился в Париже. Сначала он посещал школу при Академии изящных искусств, затем Школу декоративных искусств, где познакомился с творчеством современных французских художников. В то время Майоль увлёкся живописью и изготовлением гобеленов — вытканных вручную шерстяных ковров-картин без ворса. Он вернулся домой

и организовал мастерскую. В 1894 г. первые его работы были представлены публике. Ткачество открыло Майолю забытые возможности декоративно-прикладного искусства, а созданные им гобелены, очаровав многих художников, принесли мастеру известность и поклонников среди коллекционеров.

В сорок лет Майоль занялся скульптурой. Огюст Роден, посетив первую персональную выставку мастера в 1902 г., был восхищён его работой «Леда» (1902 г.). Это был невероятный успех, признание правильности избранного пути, более того — своеобразное благословение великого Родена.

Аристид Майоль. Леда. 1902 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Аристид Майоль. Скованная свобода (Памятник Л. О. Бланки). 1905–1906 гг. Пюже-Теньер близ Гренобля.

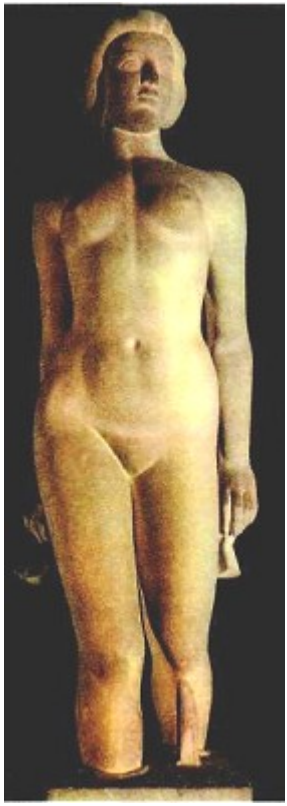
В 1901–1905 гг. Майоль создал первую большую мраморную статую, у которой два названия: «Средиземное море» и «Мысль». Её композиция чиста и логична, а пластика формы естественна и проста.

Майоль, проверив в свои силы, начал участвовать в конкурсах проектов памятников. В 1906 г. появился монумент «Скованная свобода» (1905–1906 гг.), изображающий могучую женщину, воплощение жизненной энергии, способной к преобразованию мира. Таким Майоль представил памятник коммунисту-утописту Луи Огюсту Бланки. Заказчики остались недовольны. Они попытались скрыть непривычный облик скульптуры, поставив её на очень высокий постамент и окружив деревьями.

Скульптор мечтал увидеть памятники Древней Греции. В 1908 г. у него появилась такая возможность. Новый друг Майоля немецкий меценат и коллекционер граф Гарри Кесслер осуществил его желание. Созерцая скульптуры Парфенона и храма Зевса в Олимпии, рисуя в афинских музеях, мастер ощутил

родство своего таланта с пластическим мышлением древних греков, почувствовал связь, прошедшую через тысячелетия. Одновременно Майоль осознал невероятный разрыв культур — древней и современной. «Что должен был я выбрать? — спрашивал себя скульптор. — Нашему времени не нужны больше боги. Мне остаётся следовать природе…»

А ристид Майоль. Средиземное море (Мысль). 1901–1905 гг. Музей Орсе, Париж.



Аристид Майоль. Иль-де-Франс. 1910–1932 гг. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж. Аристид Майоль.

Флора. 1911 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Так появилась «Флора» (1911 г.), спокойная, как мудрая богиня, и сильная, как простая крестьянка. За ней последовала более изящная скульптура, олицетворяющая Иль-де-Франс, историческую область в центре Франции («Иль-де-Франс», 1910–1932 гг.). «Не подражая природе, я работаю, как она», — говорил Майоль.

В 1912 г, скульптор начал памятник художнику Полю Сезанну. (Майоля иногда называли «Сезанном в скульптуре».) Он занимался памятником более десяти лет, разрабатывая композицию с полулежащей женской фигурой. Однако жителям Экса, родного города Сезанна, монумент показался слишком простым. После громкого скандала в прессе он нашёл приют в парижском саду Тюильри.

В 30-х гг. Майоля всё больше привлекала природа («Гора»,

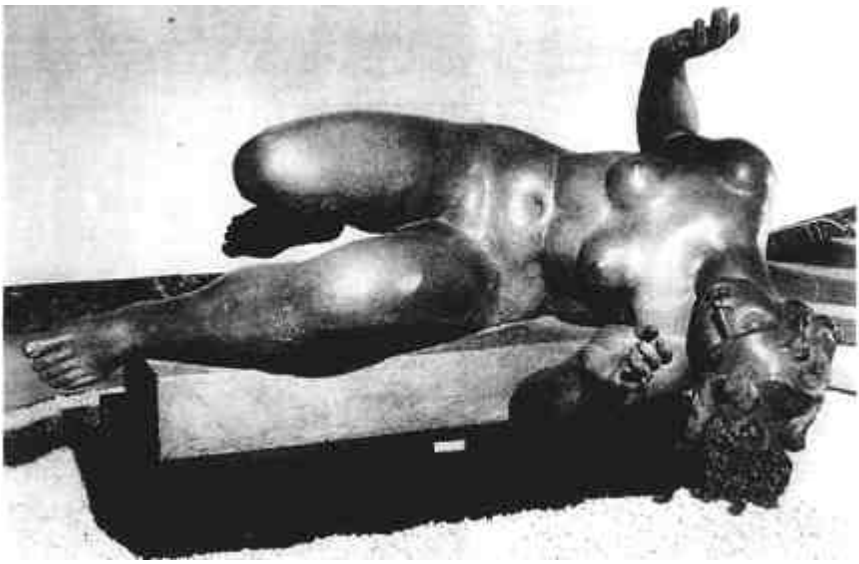
1935–1938 гг.; «Река», 1939–1943 гг.). Скульптура «Гора» — снова женщина, она душа горы, её незримый образ, её сущность. Одна нога женщины уходит в камень, другая согнута; голова её склонена. Пальцы рук женщины разомкнуты и устремлены вверх — это вершина горы. Волнистые развевающиеся волосы олицетворяют облака, наползающие на вершину.

«Гармония» (1940–1944 гг.) — последняя статуя мастера. Майоль работал над ней четыре года, но она осталась незавершённой. «Гармония» изображает юную, сильную и гибкую женщину, неуловимо похожую на античную Венеру. Это своего рода завещание скульптора потомкам — в 1944 г. мастер умер.

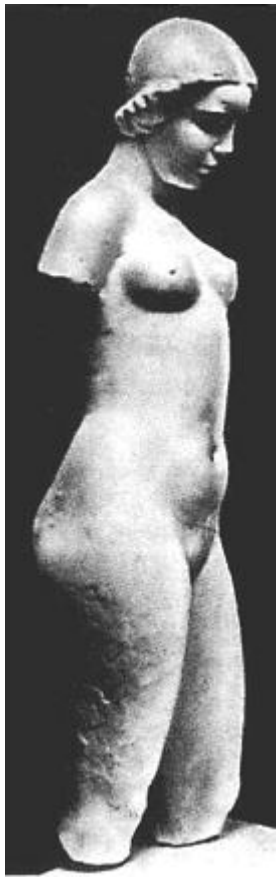
Майоль как-то сказал: «Я не изобретаю ничего, так же как яблоня не выдумывает своих яблок». Простые истины, которые благодаря ему вновь утвердились в европейской скульптуре, — это законы гармонии и красоты. Они были надолго забыты; их подменили условной красивостью, принятой в академиях, пустой и бездушной. Вслед за живописной выразительностью Огюста Родена и эмоциональностью Антуана Бурделя классическая простота Аристида Майоля уничтожила последние следы академизма, вернув скульптуре XX в. её древние основы.

Аристид Майоль. Памятник Полю Сезанну. 1912–1925 гг. Париж.

Аристид Майоль. Гора. 1935–1938 гг. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.



Аристид Майоль. Река. 1939–1943 гг. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.



Аристид Майоль. Гармония. 1940–1944 гг. Музей Дины Верни, Париж.

Модерн и символизм в живописи и графике

Обри Бёрдсли (1872–1898)

Творчество английского графика Обри Винсента Бёрдсли оказало влияние практически на все явления стиля модерн — от живописи до фасонов костюмов. Этот мастер, проживший всего двадцать пять лет (он умер от туберкулёза), оставил обширное графическое наследие — главным образом иллюстрации к литературным произведениям и рисунки, сделанные по заказам различных журналов. Его творческая одарённость уникальна: он был музыкантом, сочинял стихи и пьесы, играл на любительской сцене. В горячей, увлекающейся натуре Бёрдсли причудливо переплелись желание изобразить соблазн и порок (многие

рисунки откровенно скандальны по содержанию) и глубокие духовные порывы.

Систематического художественного образования Бёрдсли не получил. (Начав рисовать ещё в детстве, он в 1891 г. проучился всего два месяца в Вестминстерской художественной школе.) Главным источником вдохновения для молодого художника была литература, глубокое воздействие на него оказало искусство Возрождения, прежде всего творчество итальянских мастеров Сандро Боттичелли и Микеланджело Буонарроти, а также немецкого живописца и графика Альбрехта Дюрера.

Обри Бёрдсли. Четыре королевы и сэр Ланселот. Иллюстрация к роману Т. Мэлори «Смерть Артура». 1893–1894 гг.

Обаяние эпохи Ренессанса нельзя не почувствовать в первой крупной работе Бёрдсли — иллюстрациях 1893–1894 гг. к книге «Смерть Артура» английского писателя XV в. Томаса Мэлори. Она была создана по мотивам старинных легенд о короле Артуре и рыцарях «Круглого стола». Большая часть изображений построена на контрасте тёмного фона и светлых фигур, прорисованных изящными линиями. Движения фигур, декоративный рисунок цветов, деревьев, морских волн отличаются утончённой гибкостью. Пейзажи с тенистыми парками и средневековыми замками, например в сцене «Артур[143] и чудесная мантия» или «Четыре королевы и сэр Ланселот», придают действию таинственную романтичность. Важную роль здесь играет и оформление самого текста — виньетки[144], заглавные буквы,

орнаменты. Нежные лепестки обвивают буквы, дивные цветы и плоды образуют вокруг текста чудесный сад.

Иные грани творческого облика Бёрдсли раскрываются в иллюстрациях к пьесе английского писателя Оскара Уайльда «Саломея» (1894 г.). В них он дерзок, экстравагантен, язвителен. Рисунки, выполненные на светлом фоне, завораживают игрой линий и силуэтов. Так, на листе «Чёрный капот», изображающем Иродиаду, жену Ирода, героиня наделена современным обликом, а её причудливое чёрное одеяние не что иное, как тонкая стилизация моды конца XIX в. Огромные рукава, похожие на крылья бабочки, юбка, которая словно растеклась широким овальным пятном, изысканное маленькое лицо — всё складывается в странный образ, полный очарования и одновременно вызывающий страх. Персонажи рисунков Бёрдсли ассоциируются с миром нечистой силы: уродливое существо аккомпанирует Саломее[145] в сцене танца, а локоны Иродиады, держащей голову Иоанна Крестителя, напоминают рога.

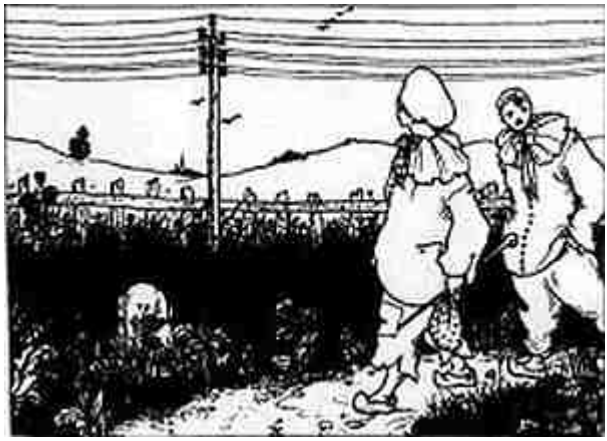
Обри Бёрдсли. Чёрный капот. Иллюстрация к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1894 г.

В 1896 г. художник обратился к эпохе рококо в иллюстрациях к поэме английского автора Александра Попа «Похищение локона», в созданных в том же году обложках для книг серии «Библиотека Пьеро» и в отдельных рисунках для журнала «Савой». Приметы «галантного века» — дамские туалеты,

причёски, предметы мебели — переданы с точностью и нескрываемым восхищением. Однако мастер не стремится создать портрет эпохи. Он смотрит на мир рококо как человек конца XIX в.

В графике Бёрдсли любимец живописцев рококо Пьеро предстаёт порой в странном окружении (на обложке «Библиотеки Пьеро» герой со спутником прохаживаются вдоль забора, над которым возвышаются телеграфные столбы и провода); а скептическое, надменное немолодое лицо персонажа (заставка для книги Эрнеста Кристофера Доусона «Пьеро минуты», 1897 г.) не имеет ничего общего с традициями этого стиля. Обращение Бёрдсли к образам XVIII в. положило начало целому течению в стиле модерн, с особенным блеском развившемуся в живописи и графике русских мастеров объединения «Мир искусства».

Обри Бёрдсли. Битва красавцев и красоток. Иллюстрация к поэме А. Попа «Похищение локона». 1896 г.



Обри Бёрдсли. Эскиз обложки для книги из серии «Библиотека Пьеро». 1896 г.

Обри Бёрдсли. Заставка к книге Э. К. Доусона «Пьеро минуты». 1897 г.

Обри Бёрдсли. И я в Аркадии… Рисунок для журнала «Савой». 1896 г.

Особой сферой в творчестве художника было оформление журнала «Савой». Рисунки для обложек и полей, лаконичные, остроумные и изящные, полны едкого юмора. Так, в иллюстрации «И я в Аркадии…» (1896 г.) Бёрдсли своеобразно пародирует картину «Аркадские пастухи» французского живописца XVII в. Никола Пуссена. Однако роль аркадского пастуха здесь исполняет немолодой, облысевший денди[146], чей щеголеватый наряд и изогнутый силуэт усиливают комизм ситуации. Сюжетами обложек становились и сцены из эпохи рококо, то изображённые в пародийном ключе, то полные психологического напряжения.

В камерном по духу, утончённом и сложном по содержанию творчестве Обри Бёрдсли зародились многие идеи и принципы модерна. Образы разных эпох и стилей, острота ощущений и захватывающая интрига, таинственный и причудливый мир, где порок и невинность, романтичное и циничное сплелись в единый клубок, — всё это позднее проявилось во всех национальных школах и жанрах искусства, связанных с новым стилем рубежа

XIX–XX вв.

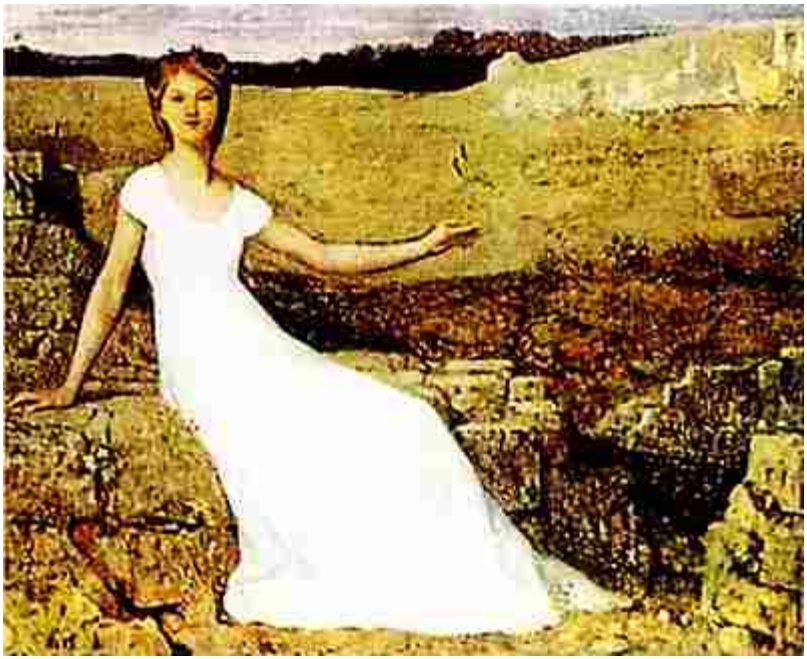
Пьер Пюви де Шаванн (1824–1898)

Пьер Пюви де Шаванн, следуя примеру отца, собирался стать горным инженером, но путешествия по Италии в 1847 и 1848 гг. резко изменили его планы. Здесь молодой человек увидел фрески мастеров Раннего Возрождения, и впечатление оказалось настолько сильным, что он решил посвятить свою жизнь искусству. Не менее серьёзным было воздействие творчества французского живописца Жана Огюста Доминика Энгра. В то же время обучение Пюви де Шаванна у Эжена Делакруа, продлившееся всего две недели, и у других учителей не оказало на него большого влияния.

Настоящая известность пришла к художнику после создания двух композиций «Надежда» (1871 и 1872 гг.). Они предельно просты: молодая девушка, аллегория Надежды (в одном варианте обнажённая, в другом — одетая в белое платье), изображена на фоне скромного весеннего пейзажа. Фигура помещена на переднем плане, пейзаж создаёт ощущение плоского фона. Благодаря этому оливковая ветвь (символ мира) в руках обнажённой девушки кажется деревом на заднем плане. Один и тот же предмет может восприниматься и как элемент пейзажа, и как символ.

Выдающимся произведением Пюви де Шаванна стал цикл монументальных панно[147] «Жизнь Святой Женевьевы» (1874–1898 гг.) для Пантеона (бывшей церкви Святой Женевьевы) в Париже. Огромные холсты представляют собой последовательный рассказ о жизни святой, однако каждый из них самодостаточен. Одна из лучших композиций цикла — «Святая Женевьева, созерцающая Париж» — прекрасно передаёт дух сосредоточенности и строгого благородства, к которым всегда стремился художник. Фигура Святой Женевьевы завораживает ясным и лаконичным, как у статуи, силуэтом и отточенным рисунком. Панорама города с протекающей вдали Сеной кажется плоской. Этот принцип был очень важен для Пюви де Шаванна: плоский фон, подчёркивающий декоративное начало в композиции, сближал, по его мнению, современную живопись с фресками великих итальянских мастеров XV в., приводящими зрителя в состояние душевного равновесия. Колорит картины, построенный на бледных жёлто-коричневых, розовых и голубых тонах, также вызывает в памяти росписи эпохи Возрождения.

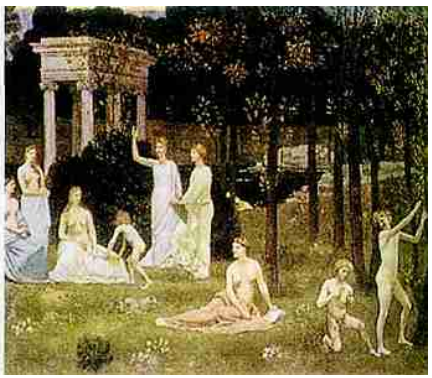
Пьер Пюви де Шаванн. Надежда. 1871 г. Музей Орсе, Париж.



Пьер Пюви де Шаванн. Надежда. 1872 г. Галерея Уолтерса, Балтимор.

Для живописца с подобными художественными вкусами стало естественным обращение к античности. Представления о ней роднили Пюви де Шаванна с членами литературного объединения французских символистов «Парнас», особенно с поэтом Шарлем Леконтом де Лилем и писателем и критиком Теофилем Готье. В сознании многих образованных людей конца XIX в. искусство Древней Греции и Древнего Рима было неразрывно связано с Академией изящных искусств, считавшейся оплотом консерватизма и рутины. Члены группы «Парнас» утверждали, что необходимо избавиться от стремления превратить античные образы в идеал для современного человека. Античность прекрасна сама по себе, её совершенство существует ради эстетического наслаждения, а не ради воспитания, воздействия на людей и т. д. Наслаждение чистой красотой формы не должно зависеть от содержания.

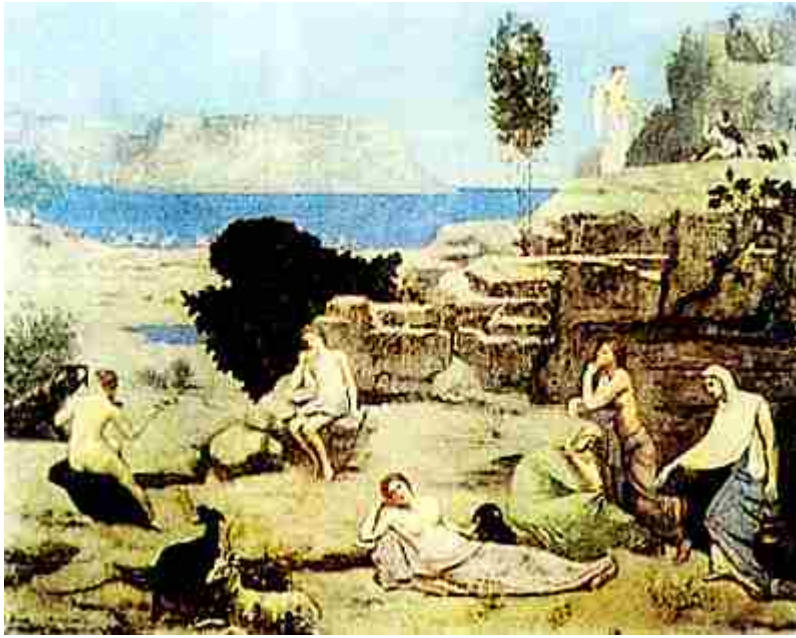
Пьер Пюви де Шаванн. Святая Женевьева, созерцающая Париж. Панно из цикла «Жизнь Святой Женевьевы». 1874–1898 гг. Пантеон, Париж.



Пьер Пюви де Шаванн. Священная роща, возлюбленная музами и искусствами. 1884–1889 гг. Художественный институт, Чикаго.

Эти воззрения отражены в панно на античные сюжеты, выполненных Пюви де Шаванном для Дворца искусств в Лионе (1884–1889 гг.). Помимо отдельных аллегорических изображений цикл включает в себя три крупных полотна: «Священная роща, возлюбленная музами и искусствами» (аллегория союза наук и искусств), «Видение античности» (аллегория художественной формы) и «Христианское вдохновение» (аллегория чувств художника). Панно «Священная роща…» наиболее полно воплощает символистские представления об античности. На нём изображены музы и аллегории изящных искусств, однако сюжет пересказать почти невозможно. Персонажи пребывают в лирическом пейзаже; объём пространства обозначен условно, что характерно для художника. Эти фигуры лишь разные воплощения одного образа (известно, что все они написаны с одной натурщицы). Изысканная композиция и словно вылепленные объёмы фигур делают картину похожей на греческий рельеф, но это не копирование, а тонкая стилизация, образ, рождённый в сознании современного человека.

Умение Пюви де Шаванна превратить любой незатейливый сюжет в символическую композицию блестяще проявилось в полотне «Девушки у моря» (1879 г.), которое художник считал своей лучшей работой. Это живописная аллегория гармонии человека и природы. Все фигуры написаны с удивительным мастерством. Холодный колорит, основанный на игре серо-голубых тонов, придаёт интимной сцене «глубокое дыхание» монументальной росписи.



Пьер Пюви де Шаванн. Видение античности. 1884–1889 гг. Отделение изящных искусств Института Карнеги, Питсбург.

Гюстав Моро (1826–1898)

Современник Пьера Пюви де Шаванна французский живописец Гюстав Моро также был тесно связан с символизмом, однако характер его творчества совершенно иной. Он стремился следовать двум основным принципам, которые сам же сформулировал. Один из них — принцип «прекрасной инерции». Согласно ему, все персонажи картины должны изображаться в состоянии глубокой погружённости в себя, «заснувшими, унесёнными к другим мирам, далёким от нашего…». Благодаря этому зритель должен лучше почувствовать борьбу духа за освобождение от власти материи.

Свою теорию художник попытался воплотить в картине «Эдип и Сфинкс» (1864 г.), написанной под впечатлением одноимённого полотна Энгра. (В древнегреческой мифологии Сфинкс — крылатая полуженшина-полульвица — расположилась на горе близ

города Фив и задавала каждому проходившему мимо загадку. Тех, кто не мог её разгадать, Сфинкс убивала. Загадку разгадал царевич Эдип. Чудовище в отчаянии бросилось в пропасть и разбилось.) На картине Моро Эдип, словно заворожённый, не может оторвать взгляд от обольстительно прекрасного лица Сфинкс, прыгнувшей к нему на грудь.

Второй важный принцип творчества был назван Моро «необходимым великолепием». Картина, по его мнению, должна быть для зрителя прежде всего фантастическим видением, красота которого даёт наслаждение. Поэтому живопись призвана поражать яркими красками, игрой света, роскошью одежд и драгоценностей персонажей, изобилием орнаментов и других декоративных деталей. Поль Гоген писал о живописи Моро: «Каждую человеческую фигуру он превращает в драгоценность, увешанную драгоценностями… По существу, Моро не художник, а превосходный ювелир».

Картина «Единороги» (около 1885 г.) перегружена богатым орнаментом до такой степени, что лица и руки персонажей кажутся искусственными вставками. (Единорог — мифическое животное с телом лошади и длинным прямым рогом на лбу.) Очень эффектна композиция «Явление» (около 1875 г.), повествующая о том, как танцующей Саломее привиделась голова Иоанна Крестителя. Яркая вспышка света вокруг головы Иоанна заставляет сверкать роскошный наряд девушки и золотые украшения. Массивные колонны, оплетённые сложным орнаментом, прорисованы тонкими белыми линиями; они напоминают мираж в тёмно-коричневом пространстве.

Умение художника создать на полотне броскую и выразительную цветовую гамму, стремление к декоративной изысканности и сильным эмоциям произвели большое впечатление на современных ему живописцев. Опыт Гюстава Моро использовали фовисты и многие русские мастера стиля модерн.

Гюстав Моро. Эдип и Сфинкс. 1864 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Гюстав Моро. Единороги. Около 1885 г. Музей Гюстава Моро, Париж.

Гюстав Моро. Явление. Около 1875 г. Музей Гюстава Моро, Париж.

Пьер Пюви де Шаванн. Бедный рыбак. 1881 г. Музей Орсе, Париж.

Живописи Пюви де Шаванна чужды настроения тоски и меланхолии, характерные для многих его современников. Исключение составляет эта знаменитая картина. Рыбак, застывший в сосредоточенном размышлении, кажется неким символом скорби. Пейзаж, написанный бледными красками, воспринимается как условный мир, созвучный внутренним переживаниям героя.

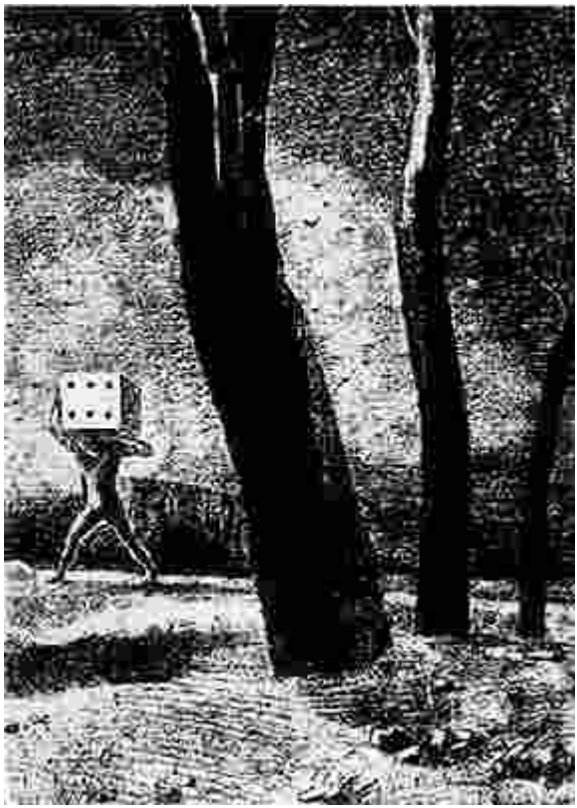
Творчество Пюви де Шаванна находится у истоков символизма. Деталей со сложным значением, недосказанности в его работах нет: они предельно просты по содержанию. Символами становятся художественная форма, эпоха, стиль, к которым обращался мастер. По его словам, он хотел построить в живописи новый мир, «параллельный природе». В таком мире любые обыденные понятия и действия наполняются другим, возвышенным смыслом, быт становится частью Бытия, и это превращение Пьер Пюви де Шаванн сумел показать с подлинным совершенством.

Одилон Редон (1840–1916)

Одилон Редон родился в городе Бордо в аристократической семье. Детство он провёл в родовом имении Пейрельбад. В пятнадцать лет молодой человек начал посещать мастерскую местного художника Станислава Горена, где копировал английские гравюры и осваивал технику акварели. В 1863 г. Редон познакомился с гравёром Родольфом Бреденом, оказавшим на него большое влияние.

На следующий год Редон отправился в Париж и поступил в Школу изящных искусств. Много часов он проводил в Лувре, копируя картины Эжена Делакруа. Через год Редон вернулся в Бордо. По совету Бредена он начал работать углем и посвятил себя исключительно графике. В тридцать лет художник навсегда покинул Бордо и переехал в Париж.

Первые десять лет жизни в столице Франции прошли в познании окружающего мира и собственной души. Композиция «Дух. Хранитель вод» (1878 г.) отражает искания Редона в то время. Над далёким пейзажем нависает огромная голова почти шарообразной формы с большими выпуклыми глазами. Дух созерцает маленький парусник, скользящий по поверхности воды. Чёрный контур головы резко выделяется на фоне бездонного белого неба и одновременно отбрасывает тень на воду, усиливая эффект столкновения двух миров — реального и фантастического.

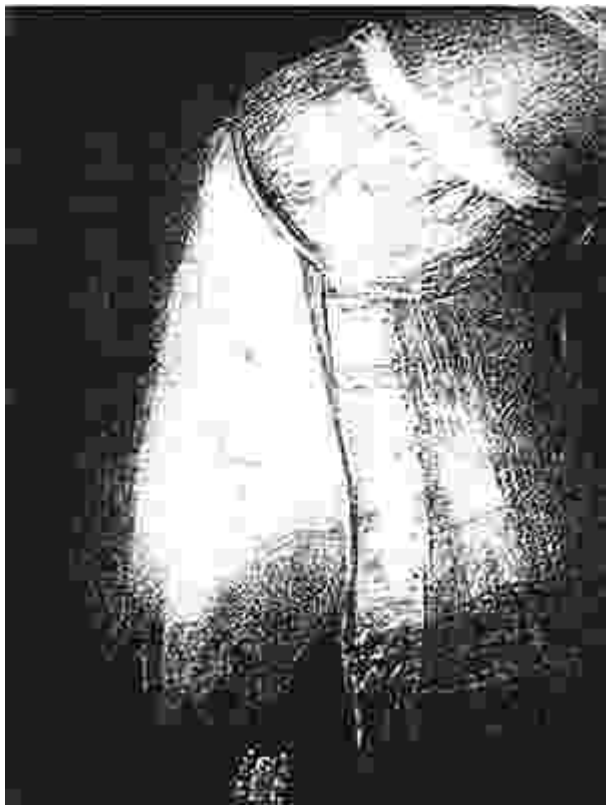


Одилон Редон. Игрок. Из серии «В мечте». 1879 г. Литография.

Одилон Редон. Ворон. 1882 г. Национальная галерея Канады, Оттава.

В 1879 г. Редон создал первую серию литографий[148] «В мечте». Работы, выполненные в этой технике, кажутся сделанными углем: мягкие тональные переходы, расплывчатые пятна и живописные линии. Лист «Игрок» (1879 г.) из этой серии отражает тщетность человеческих усилий в борьбе с пороками, овладевающими душой. Маленькая человеческая фигурка с широко расставленными ногами — тёмное пятно, контур которого вспыхивает белым свечением, — несёт на плечах гигантский игральный кубик. В воображении Редона кубик увеличивается до размеров огромного каменного блока, а человек превращается в маленькую песчинку, ничтожную рядом с устремлёнными ввысь деревьями. В начале следующего десятилетия мастер впервые представил свои работы публике. В 1881 и 1882 гг. прошли его персональные выставки. На второй выставке молодой французский критик Эмиль Эннекен взял у Редона интервью и в своей статье дал оценку его творчеству: «Где-то на грани между реальностью и фантазией художник нашёл необитаемую область и населил её грозными призраками, чудовищами… сложными существами, сотканными из всех возможных видов человеческого порока, животной низости, ужаса и скверны…». Тогда же Редон познакомился с главой поэтов-символистов Стефаном Малларме. Художник погрузился в стихию духовных поисков интеллектуальной элиты, стараясь найти близкие своему мироощущению темы и образы. Он обратился к поэзии и музыке. Ворон, сидящий в проёме распахнутого окна, пронзительно чёрный на фоне сверкающего дня, возможно, иллюстрация к строкам из стихотворения Эдгара Аллана По «Ворон»:

> Только приоткрыл я ставни —
> вышел Ворон стародавний,
> Шумно оправляя траур оперенья своего.



Одилон Редон. Профиль света. 1881–1886 гг. Частное собрание.

Огромное внимание в своих работах мастер уделял свету. Это произведение, вероятно, навеяно образом рыцаря Парсифаля. Лицо, повёрнутое в профиль, словно просвечено насквозь. Сохраняется лишь его контур, лишённый материальности и объёма. Человек оказывается на рубеже сна и яви.

Одилон Редон. Христос Святого Сердца. Около 1895 г. Кабинет рисунков, Лувр.

Одилон Редон. Будда. Около 1905 г. Музей Орсе, Париж.

Одилон Редон. Рождение Венеры. Около 1910 г. Музей Орсе, Париж.

Гравюра «Парсифаль» (1891 г.) — графическая реплика на одноимённую оперу Рихарда Вагнера, потрясшую Париж в середине 80-х гг. Чистые линии литографии Редона и её мягкие, обволакивающие формы вторят ясной красоте музыки Вагнера.

Начало 90-х гг. — новый период в творчестве мастера. К нему пришло признание, Поль Гоген и члены группы «Наби» восхищались им. Однако Редон постепенно оставил графику. Композиция пастели «Христос Святого Сердца» (около 1895 г.) навеяна средневековой живописью Нидерландов. Фигура Христа излучает тёплое золотистое сияние. Его глаза закрыты, а взор обращён внутрь, к сердцу, изливающему мерцающий свет.

На пастели[149] «Будда» (около 1905 г.) герой, пребывающий в состоянии медитации, изображён также с закрытыми глазами. Пространство, в котором он находится, лишено глубины. Фигура Будды сдвинута к левому краю композиции. Из размытых, неясных красочных пятен возникают то цветы, то дерево, то облака.

Художник обращался и к античным сюжетам. На полотне «Рождение Венеры» (около 1910 г.) появление богини из пены морской происходит на глазах у зрителя. Её тело, стоящее в огненно-красной раковине, уже реально и полно сил, а голова ещё только проступает из небытия. На картине преобладают красные тона, яркие на фоне голубого неба, — рождение богини показано как всплеск животворящей энергии.

В Осеннем салоне 1904 г. творчество Редона было представлено в отдельном зале. Через шесть лет он устроил последнюю персональную выставку.

В последние годы жизни художник освободился от своих сложных, болезненных видений. Он писал натюрморты, вазы с цветами, иногда включал в картины женский профиль. Цветы у Редона соединяются в яркие декоративные композиции, реальные и фантастические одновременно. Женская головка придаёт им изысканность и лёгкость («Женщина среди цветов», 1909–1910 гг.).

Художник умер в 1916 г., оставив большую коллекцию загадочных графических листов и живописных композиций. Маленький ключик к их пониманию Одилон Редон спрятал в дневнике, написав: «Заниматься живописью значит создавать красивую субстанцию, прибегая к особому, внутреннему чувству. Точно таким же образом природа создаёт алмаз, золото, сапфир… Это врождённый дар чувственности. Его нельзя приобрести».

Одилон Редон. Красная сфера. 1910 г. Частное собрание.

Одилон Редон. Зелёная смерть. 1905–1910 гг. Собрание Бертрама Смита, Нью-Йорк.

Эти порождённые ужасом видения представляют собой своеобразное продолжение графических композиций, но только в красках. Из расплавленной красной лавы встаёт тело зелёной змеи, постепенно превращающееся в человеческую фигуру. Зелёная смерть втягивает в себя золотое свечение жизни — язычок пламени в верхней части картины. Кажется, что такое зрелище порождено воспалённым, больным воображением.

Красный шар, летящий в голубом пространстве, похож на неведомое существо. Рядом движутся странные создания, под ними желтеет земля или морское дно. Всё это может быть и подводным миром, и космосом; и сновидением, и игрой фантазии.

Одилон Редон. Женщина среди цветов. 1909–1910 гг. Частное собрание, Нью-Йорк.

Группа «Наби»

В 1889 г. в Париже появилась новая творческая группа, члены которой называли друг друга «наби» (от *древнеевр.* «нави» — «вестник», «пророк»). Она состояла из молодых художников — Мориса Дени (1870–1943), Поля Серюзье (1863–1927), Жана Эдуарда Вюйяра (1868–1940), Пьера Боннара (1867–1947), Поля Эли Рансона (1864–1909) и др. Феликс Валлоттон (1865–1925) формально в группу не входил, но работал в том же направлении. Молодые люди посещали Академию Жюльена, названную в честь основателя, французского живописца и педагога Родольфа Жюльена (1839–1907). В этом платном учебном заведении преподавали мастера из школы при Академии изящных искусств. Серюзье был старшиной одного из отделений академии, размещавшегося в предместье Сен-Дени. Образованный, весёлый и обаятельный человек, он быстро собрал группу

единомышленников, не желавших следовать советам членов академии и интересовавшихся передовыми идеями.

Жан Эдуард Вюйяр. Дама в синем. 1890 г. Частное собрание, Париж.

Вюйяр изобразил на картине интерьер мастерской Рансона, В правом верхнем углу полотна виден фрагмент портрета хозяина, написанный Серюзье. В глубине комнаты за столом сидит жена Рансона. Члены группы «Наби» называли её Свет Храма, но здесь она обычная женщина, принимающая гостью — даму в большой шляпе, изображённую на переднем плане.

Поль Серюзье. Портрет Поля Рансона в облачении Наби. 1890 г. Частное собрание.

На этом портрете Серюзье изобразил своего друга Рансона в наряде, напоминающем одеяние епископа, и с жезлом в руке. Он склонился над старинным фолиантом.

Все они увлекались живописью Поля Гогена, стремились найти свой путь в искусстве и хотели сделать творчество не только работой, но и стилем жизни. Серюзье предложил молодым мастерам создать содружество, так возникла группа «Наби» — сообщество художников, искавших новый живописный язык и увлекавшихся литературой, театром, восточной и христианской философией.

В 1889 г. начались встречи членов группы в маленьком парижским кафе. Ежемесячно они собирались на ритуальный ужин; каждому из них было присвоено особое имя: Серюзье называли Наби со Сверкающей Бородой, Дени за его увлечение религиозной живописью именовали Наби Красивых Икон, Боннара, преклонявшегося перед восточным искусством, — Очень

Японский Наби. С 1890 г. по субботам они устраивали еженедельные собрания в мастерской Рансона на бульваре Монпарнас, называя её Храмом Наби. В мастерскую приходила большая компания, здесь бывали не только художники, но и театральные режиссёры, редакторы модных журналов, писатели и поэты; здесь праздновались свадьбы, выставлялись новые работы и обсуждались волновавшие всех проблемы искусства.

Увлечение творчеством Гогена у многих с годами прошло, верен ему остался только Серюзье. До конца дней художник сохранил любовь к учителю и память о днях, проведённых с Гогеном в Бретани в 1888 г.

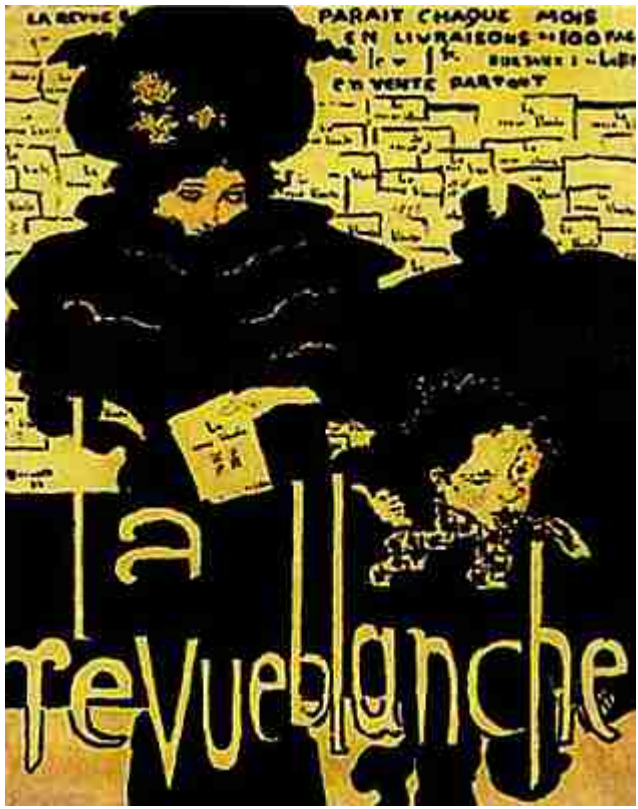
В 1919 г. один из критиков написал в связи с его выставкой: «Серюзье кажется мне ключарём бретонской тайны. Душа этого пилигрима песчаных холмов трепещет повсюду, где курится влажный, всепроникающий пар кельтской легенды, — будь то подлесок, вобравший все краски и пропитанный грибным ароматом; вершины деревьев, поднявшихся над „глубоким долом“; опавшая листва в луговинах; туман; женщина за прялкой и рядом с ней другая, что-то рассказывающая; пещера, заросшая папоротником; мхи и водопады в скалах…». Иллюстрацией к этим словам может служить картина «Меланхолия» («Ева из Бретани», около 1890 г.). Ева изображена в задумчивой позе. Маленькая кирпично-красная фигурка почти сливается с землёй. Неровная почва со скудной растительностью изрезана оврагами. Большое облако выплывает из-за горизонта. Женщина сидит спиной к свету, ей неуютно и холодно, но она плоть от плоти этой земли и неба. Картина написана в обобщённой декоративной манере, характерной для Гогена.

Члены группы «Наби» стремились к работе в декоративных видах искусства: они изготовляли гобелены[150], керамику, витражи. Рансону принадлежит серия картонов, по которым его жена вышила небольшие настенные панно. Они отличались изысканностью композиции, тонким цветовым решением и выразительностью линий.

Художники постоянно выставлялись в парижском магазине «Дом нового искусства» Сэмюэла Бинга и сотрудничали с популярным журналом «Ревю бланш», на страницах которого печатали литографии и статьи. Плакат 1894 г., сделанный Боннаром для этого издания, — образец рекламной графики «Наби». Здесь присутствуют и карикатурная точность наблюдений, и резкие цветовые контрасты, и смешение шрифтов, линий, пятен и силуэтов.

В этом журнале главные теоретики движения Дени и Серюзье опубликовали ряд статей. Цель творческих поисков оба

художника видели в преобразовании внешней формы произведения. Характерно высказывание Дени: «Помните, что картина — до того, как она стала боевым конём, обнажённой женщиной или каким-либо анекдотом, — есть прежде всего плоская поверхность, покрытая красками, определённым образом организованными».



Пьер Боннар. Плакат для журнала «Ревю бланш». 1894 г. Национальная библиотека, Париж.

90-е гг. — расцвет деятельности группы. В это время Дени начал писать полотна на религиозные темы. Испытав влияние Одилона Редона, Гогена и Жоржа Сёра, он стремился соединить в своих первых работах особенности стилей этих мастеров. В картине «Католическое таинство» (1890 г.) художник обратился к традиционному евангельскому сюжету Благовещения[151], желая придать ему современное звучание. Перед Марией не архангел, а католический священник с раскрытой книгой и двое детей-служек со свечами в руках. Действие происходит в простой комнате — белёные стены, окно с занавесками, за которым незатейливый будничный пейзаж. Раздельное наложение красок здесь говорит о

влиянии неоимпрессионизма, а четкие контуры и декоративность композиции напоминают работы Гогена.

Морис Дени. Католическое таинство 1890 г. Собрание Ф. М. Дени, Алансон.

На полотне «Процессия под деревьями» (1892 г.) на переднем плане проплывают бесплотные белые призраки, их одежды покрыты орнаментом ажурных теней, которые отбрасывают не изображённые художником кроны деревьев. На втором плане облачённые в чёрное монахини резко выделяются на фоне пейзажа. Белые фигуры кажутся их видением.

В течение 90-х гг. Дени дважды посетил Италию. Впечатления от поездок художник отразил в цикле «История Психеи». Он состоял из одиннадцати холстов, выполненных по заказу русского мецената Ивана Абрамовича Морозова для концертного зала его московского дома. К ним относится работа «Психея обнаруживает, что её таинственный возлюбленный — Амур» (1908 г.). Ясность и симметричность композиции продиктована архитектурным решением зала. Амур спит, а Психея[152] держит над ним масляный светильник. Сочетание приглушённых холодных тонов: сиреневого, фиолетового и синего — создаёт ощущение таинственной ночной сказки.

Полной противоположностью Дени был Вюйяр. Художник не отличался особой религиозностью, был равнодушен к классическому искусству, не имел склонности к теоретизированию и литературному творчеству. Темы, которым посвятил своё творчество Вюйяр, на первый взгляд кажутся мелкими и незначительными. Интерьеры, переполненные

вещами, женщины за рукоделием, играющие дети, прохожие на улицах, натюрморты, лужайки в парке — вот милый и уютный мир повседневной жизни, который изображал мастер. Но за этим незатейливым окружением, за пёстрыми драпировками и цветными занавесками, скрыт другой мир — мир человеческих переживаний и ощущений.

Морис Дени. Процессия под деревьями. 1892 г. Собрание Артура Г. Альтшуля, Нью-Йорк.

Морис Дени. Лестница в листве. 1892 г. Частное собрание, Сен-Жермен-ан-Ле.

Эта композиция, написанная для частного особняка, — образец монументального панно в стиле модерн. Художник четыре раза повторяет одну и ту же модель, вписывая фигуру женщины в длинном платье в узор листвы дерева. Сочетание различных тонов жёлтого и зелёного усиливает декоративное звучание композиции в целом.

Картина «Лестница. Улица Мироменил» (1891 г.) кажется хаосом цветных пятен: жёлтых, коричневых, чёрных, наложенных живыми, вибрирующими мазками. Но они собираются в одно целое, и возникает неожиданное зрелище: художник написал площадку наружной лестницы дешёвого многоквартирного дома. Самое яркое пятно на полотне — солнечный свет, падающий на стену из окна за углом. В этой работе чувствуется влияние импрессионизма — стремление к непосредственности впечатления и живописности.

Вюйяр не боялся сопоставлять разные цвета и часто строил изображение на сочетании различных красочных орнаментов. «Штопальщица» (1891 г.) — портрет сестры художника. Женщина в зелёном клетчатом платье сидит на диване, обитом коричнево-фиолетовой тканью в жёлтый цветочек, рядом лежит накидка болотного оттенка с чёрными узорами. Здесь нет теней, всё ярко, реально и убедительно.

Жан Эдуард Вюйяр. Под лампой. 1892 г. Музей Аннонсиад, Сен-Тропез.

В картинах Вюйяра огромную роль играл свет. Б этой композиции он проникает откуда-то изнутри, превращая фигуры сидящих за столом женщин в тёмные силуэты. Здесь словно звучит тихая мелодия жизни, сокровенная тайна которой скрыта от посторонних глаз.

Жан Эдуард Вюйяр. Лестница. Улица Миромениль. 1891 г. Собрание С. Годфри, Торонто.

Жан Эдуард Вюйяр. Штопальщица. 1891 г. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.

Анри Руссо (1844–1910)

Анри Руссо был служащим канцелярии парижской таможни, а на досуге занимался живописью. Выйдя в отставку в 1893 г., он целиком посвятил себя искусству.

Выставленная в «Салоне Независимых» 1894 г. картина Руссо «Война» — с девушкой в белом платье на летящем галопом чёрном коне — обратила на себя внимание, её репродукция появилась в журнале. А «Спящая цыганка», показанная в 1897 г., ещё больше подогрела интерес к необычному художнику.

В творчестве живописца нетрудно выделить излюбленные темы: портреты, сцены повседневной жизни и виды Парижа, натюрморты с букетами цветов, а также экзотические пейзажи.

«Автопортрет» (1890 г.) входит в число картин, которые Руссо называл «портреты-пейзажи». И действительно, здесь на равных существуют уголок Парижа с мостом через Сену, Эйфелева башня вдалеке и исполненная достоинства фигура художника с кистью в одной руке и палитрой в другой, увенчанная, словно нимбом, артистическим беретом.

В картине «В тропическом лесу. Нападение тигра на быка» (1908 г.) художник погружается в зачарованный мир тропического леса. Каждый лист, каждая ветка тщательно выписаны. Огромные жёлтые и красные цветы тянутся к небу. В центре композиции тигр вцепился в загривок буйвола, а тот стремится поддеть его на рога. Подобные пейзажи Руссо отчасти копировал с фотографий, отчасти придумывал. Но он настолько верил собственному воображению, что, по его словам, очень боялся своих диковинных хищников, охотящихся в джунглях.

Детское внимание к деталям, каждая из которых даже на заднем плане выписана очень чётко, некая приподнятая, торжественная интонация сохранялись в творчестве Руссо и тогда, когда он работал над портретами знакомых или над жанровыми сценами. Все они написаны нарядными, яркими красками; композиции ясные, простые, можно сказать «аккуратные». Персонажи, даже если они в движении, кажутся застывшими, взгляд их пристален. Полотна притягивают внимание зрителей какой-то непередаваемой словами магической силой.

Перечисленные здесь черты характерны для так называемого примитивизма, или, как его ещё именуют, наивного искусства — таковы, например, произведения народного творчества. В то же время графические эскизы Руссо выполнены в реалистической манере. Это значит, что систему своей живописи он разрабатывал вполне сознательно. Но никогда мастер не пытался истолковать её словами или теоретически обосновать.

Художником-самоучкой восхищались Гоген, Дега, Пикассо и другие известные мастера, которых трогала его абсолютная искренность. Сам Руссо чрезвычайно гордился своими работами. Однажды он сказал Пикассо, что считает себя и его ведущими художниками, только Пикассо — в египетском стиле, а себя — в области нового искусства. И всё же большинство современников

относились к творчеству «таможенника Руссо» иронически, не воспринимая его всерьёз.

Первая персональная выставка французского живописца состоялась в 1911 г., уже после его смерти. В наши дни работами «таможенника Руссо» гордятся ведущие музеи мира. Его по праву считают крупнейшим художником-примитивистом Нового времени.

Анри Руссо. Война. 1894 г. Музей Орсе, Париж. Анри Руссо.

Автопортрет. 1890 г. Национальная галерея, Прага.

Жан Эдуард Вюйяр. В комнатах. 1904 г. Государственный

музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Необычайно тонким колоритом отличается картон «В комнатах» (1904 г.). Вюйяр не пропускает ни одной мелочи интерьера: перед зрителем столы, стулья, коврики, вазы, печка. Но это не «перепись имущества», а жизненная среда; её серовато-голубые оттенки словно говорят о зиме и холодах.

В 90-х гг. художник получил несколько заказов на оформление интерьеров жилых комнат. Лучшей работой стали четыре панно для библиотеки в доме его друга Вакеса. Они как бы продолжили интерьер, повторив рисунок и цвет обоев и ковров, форму мебели и расстановку предметов. Так получилась удивительная по красоте и сложности живописная сюита, где исчезает грань между реальностью и изображением, цветы со стен переходят на полотно, а подушки могут выпасть из пространства картины на деревянный пол библиотеки («Читающая», 1896 г.).

Анри Руссо. В тропическом лесу. Нападение тигра на быка. 1908 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Среди членов группы «Наби» не без влияния Гогена возник интерес к ксилографии (от *греч.* «ксилон» — «срубленное дерево» и «графо» — «пишу», «рисую»), гравюре на дереве. Наиболее интересные опыты в этой области принадлежали швейцарцу Валлоттону. Графический стиль мастера отличают контраст чёрных и белых пятен, выразительность силуэтов и недосказанность композиционного построения. На листе «Отъезд» (1897 г.) белая фигура женщины погружается в непроницаемую темноту ночи. Экипаж лишь намечен тонкой прерывистой линией, лица героини нельзя различить, зато видны гротескно чопорные профили мужчин. Возрождение интереса к цветной литографии связано с именами Боннара и Вюйяра. Оба художника стремились передать с помощью цветной печати основные свойства живописи.

Жан Эдуард Вюйяр. Читающая. 1896 г. Музей Пти-Пале, Париж.

Группа «Наби» просуществовала недолго — в начале XX в. она постепенно распалась. Каждый из её членов пошёл своей дорогой.

Феликс Валлоттон. Песчаные берега Луары. 1923 г. Городской художественный музей, Цюрих.

Густав Климт (1862–1918)

Имя австрийского художника Густава Климта неразрывно связано со стилем модерн. Он оказался одним из тех незаурядных мастеров, которые прокладывали новые пути в искусстве и были способны повести за собой других.

Климт получил образование в Венской школе прикладного искусства. Затем он долгое время работал как художник-декоратор в модном тогда в Австро-Венгрии эффектном варианте классицизма, пользуясь большим успехом.

В начале 90-х гг. мастер начал серьёзно изучать современное искусство, особенно те явления, которые были противоположны официальному академическому вкусу. Климта привлекали поэзия (прежде всего творчество австрийских авторов Гуго фон Гофмансталя и Райнера Марии Рильке), философия и история искусства. Огромное впечатление произвели на художника древнегреческая скульптура периода архаики (VII–VI вв. до н. э.) и крито-микенская вазопись, которые заставили его по-другому взглянуть на знакомые и любимые им античные образы.

Первые работы, созданные в совершенно новом для Климта стиле, относятся к 1895 г. Прежде всего это композиция

«Любовь». Прекрасная молодая пара, написанная почти с фотографической точностью, показана в условном пространстве, напоминающем клубящиеся облака. В таинственном сиренево-сером тумане проступает несколько женских лиц — девушка, зрелая женщина, безобразная старуха. Эти лица-маски, возможно, символы страданий и смерти, неизбежно сопутствующих любви. Полотно пронизано тонким романтизмом, а дерзкое сочетание натурализма и аллегории придаёт ему особую изысканность.

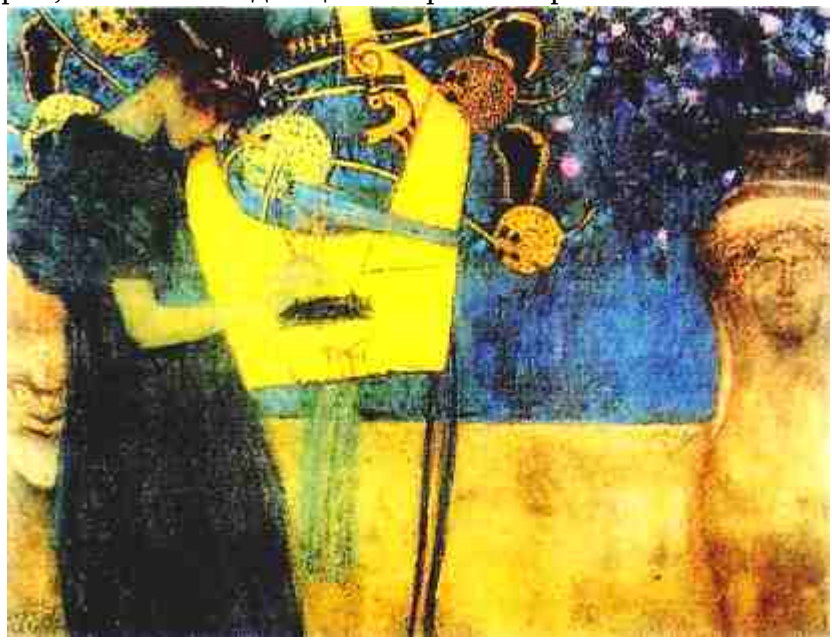
В похожем стиле выполнена и картина «Музыка». На ней изображены женская фигура с кифарой[153] в руках (аллегория Музыки) и статуи сфинкса и силена[154] (вероятно, олицетворение сил природы, покорённых волшебством искусства). Они размещены так, что, несмотря на плоский фон, у зрителя возникает ощущение объёмности пространства. Филигранная отточенность рисунка, нежный колорит, построенный на игре бледно-голубых, зелёных и жёлтых тонов, делают картину удивительно гармоничной и изящной.

Модерн 1 — Дж. Микелацци. Вилла Броджи во Флоренции. 1911 г.; 2 — Пьетро Фенольо. Витраж в доме Фенольо в Турине. 1902 г.; 3 — Анри ван де Велде. Бюро. 1900 г.; 4 — Жоан Бускетс-и-Хане. Двойное кресло; 5 — Эмиль Галле. Чаша в виде сокола. 1885–1889 гг.; 6 — Жорж Фуке. Брошь с изображением шершня на цветке лотоса. 1901 г.; 7 — Луи Мажорель. Светильник «Кувшинка». 1905 г.

Густав Климт. Любовь. 1895 г. Городской исторический музей, Вена.

В 1897 г. Климт стал лидером нового союза — венского Сецессиона, или «Объединения художников Австрии». Название «Сецессион» (от *лат.* seccessio — «отделение», «уход»), заимствованное у похожих объединений в Мюнхене и Берлине, говорило о нежелании молодых мастеров сотрудничать с академическими организациями. Художники Сецессиона начали издавать журнал «Ver Sacrum» *(лат.* «весна священная»), в котором изложили свои цели: создание новой системы отношений между человеком и миром, основанных на стремлении к красоте, создание искусства, призванного быть посредником в этих отношениях, и, наконец, системы выставок, которые служили бы делу объединения мастеров разных стран и направлений. Первая выставка Сецессиона (1898 г.) представила самые интересные явления европейского модерна и символизма: в ней участвовали французский художник Пьер Пюви де Шаванн и русский скульптор Павел Петрович (Паоло) Трубецкой, швейцарский живописец Арнольд Бёклин и многие другие.

Став лидером венского Сецессиона, Климт превратился в одного из самых смелых экспериментаторов. Отныне его картины всегда вызывали критику и споры. Стиль художника времён расцвета Сецессиона прекрасно продемонстрирован в полотне «Юдифь» (1901 г.). Согласно ветхозаветной традиции, иудейка Юдифь, обезглавив ассирийского полководца Олоферна, спасла родной город от неприятеля. Ломая традиционные представления о Юдифи — благородной героине, Климт придал ей черты «роковой» соблазнительницы, Её полуобнажённая фигура, написанная мягкими, скользящими мазками, полна чувственного очарования. Одежды Юдифи, покрытые сложным декоративным узором, составляют одно целое с фоном картины.



Густав Климт. Музыка. 1895 г. Новая пинакотека, Мюнхен.

Густав Климт. Юдифь. 1901 г. Австрийская галерея, Вена.

Густав Климт. Враждебные силы. Панно из цикла «Бетховенский фриз». 1902 г. Здание Сецессиона, Вена.

Этот образ часто связывают с важным для живописца символическим персонажем, названным им Nuda veritas (*лат.* «обнажённая истина»), — обнажённой женской фигурой, которая олицетворяет чувственные инстинкты, несущие человеку зло. Позднее, в 1909 г., страшная и вместе с тем чарующая сила энергии зла была воплощена художником в другом библейском образе — танцующей Саломеи. Мрачное лицо, резкий ломаный рисунок, декоративная изысканность одеяния — всё это отталкивает душу, но притягивает взгляд, оставляя зрителя в томительном напряжении.

В 1902 г. Климт выполнил грандиозный цикл панно

«Бетховенский фриз»[155], посвящённый Девятой симфонии Людвига ван Бетховена в интерпретации Рихарда Вагнера. Композиции живописца должны были занять три стены и дать зрительное представление об основных образах симфонии: это страдания человечества, силы зла и символический хор, исполняющий радостный финал.

Панно были предназначены для зала венского Сецессиона, в котором поместили скульптуру «Бетховен» немецкого мастера Макса Клингера (1875–1920) и картины других членов Сецессиона, близкие ей по духу. Получилось целостное произведение, основанное на синтезе искусств — одной из важнейших идей стиля модерн. За соединением разных работ стояло представление о духовном братстве художников, призванном изменить мир и человека.

Густав Климт. Поцелуй. 1908 г. Австрийская галерея, Вена.

За стилизацию живописи под технику мозаики Климта прозвали «чужестранцем из Византии». На фоне, напоминающем старинное потемневшее золото, одежды героев и цветы у них под ногами выглядят россыпью

драгоценных камней. Фигуры юноши и девушки, написанные в декоративной, предельно обобщённой манере, словно слиты в единое целое.

Густав Климт. Портрет Алели Блох-Бауэр. 1907 г. Австрийская галерея, Вена.

Густав Климт. Крестьянский сад с подсолнухами. 1905–1906 гг. Австрийская галерея, Вена.

Густав Климт. Смерть и жизнь. 1916 г. Частное собрание.

Большое место в творчестве Климта занимал портрет. Чаще всего он писал женские образы, наделяя их то романтической мягкостью, то выразительной эмоциональностью. Одним из самых оригинальных стал «Портрет Адели Блох-Бауэр» (1907 г.). Находясь под огромным впечатлением от путешествия в Италию в 1903 г. и от увиденных в Равенне византийских мозаик, художник поместил модель в золотисто-оранжевое пространство, заполненное причудливым орнаментом. Лицо и платье героини словно растворяются в нём, а обнажённые руки и плечи смотрятся несколько неестественно.

Не менее интересны пейзажи Климта, напоминающие изысканные декоративные панно. В лучших из них — «Крестьянский сад с подсолнухами» (1905–1906 гг.), «Аллея в парке перед дворцом Каммер» (1912 г.) — живописец использует элементы пуантилизма (техники точечных мазков), что придаёт пейзажу особую лёгкость.

Позднее творчество Климта отличает ещё большая напряжённость, доходящая до подлинного трагизма. Он начал

писать яркими красками, возможно, благодаря влиянию фовизма. В полотне «Смерть и жизнь» (1916 г.) явно отразились потрясения военных лет. Аллегории Жизни (клубок переплетённых тел) и Смерти (скелет в узорчатом синем плаще) расположены на строгом тёмно-коричневом фоне. Общая композиция предельно проста (Жизнь и Смерть противостоят друг другу) и глубоко эмоциональна. При этом сохраняется свойственная мастеру увлечённость декоративной красотой.

Творчеству Густава Климта присущи все характерные признаки стиля модерн: тяготение к символике и сложным аллегорическим образам, стремление к необычным декоративным эффектам, постоянное желание экспериментировать. Им всегда руководила вера в великое предназначение искусства, которое может создать особый мир, где жизнь человека будет строиться на основе красоты.

Фердинанд Ходлер (1853–1918)

Швейцарский художник Фердинанд Ходлер — один из самобытнейших мастеров модерна. Его творчество, обладая всеми характерными признаками этого стиля, несёт и целый ряд неповторимых черт — огромную внутреннюю силу, эпический размах, стремление отразить в своих работах историко-патриотические темы.

Выходец из бедной рабочей семьи (его отец был столяром), художник прожил большую часть жизни в нужде, постоянно борясь с необъективной критикой и непониманием (широкая известность на родине пришла к Ходлеру только в конце 90-х гг.). Далеко не сразу мастер обрёл и творческий почерк, что было нелегко любому живописцу из Швейцарии, страны, чьё искусство испытывало постоянное сильное влияние соседей — Франции, Германии и Италии. Первые самостоятельные работы Ходлера датируются серединой 70-х гг. Тогда господствующим направлением в швейцарской живописи был бытовой реализм, пришедший из Германии. В этом русле проходило обучение молодого художника в Женевской школе изящных искусств.

На первый взгляд ранние картины Ходлера следуют реалистической традиции. Они представляют собой, как правило, незатейливые сцены из жизни простых людей («Сапожник за работой», «В мастерской столяра», обе 1879 г.), однако манера письма художника далека от дотошного натурализма. Достаточно взглянуть на два портрета 1875 г. — «Школьник» («Портрет брата») и «Студент» («Автопортрет»), чтобы почувствовать желание мастера создать обобщённые образы, присущие любой

эпохе и стране. Лица мальчика и молодого человека значительны и серьёзны, в них чувствуется большая сила характера. Эти работы обладают некоторым сходством с портретами мастеров немецкого Возрождения.

Фердинанд Ходлер. Студент (Автопортрет). 1875 г. Музей искусств, Цюрих.

Фердинанд Ходлер. Сапожник за работой. 1879 г. Музей искусств, Цюрих.

Переломным моментом для Ходлера стало создание в 1884 г. картины «Процессия швейцарских героев-знаменосцев». После нескольких лет кризиса (мастер думал оставить живопись) он наконец нашёл свой путь в искусстве. Действие картины относится к XVI в., когда жители швейцарских кантонов[156] радостно праздновали с трудом полученную независимость. На полотне изображено триумфальное шествие воинов со знамёнами. Здесь оригинально соединились праздничный, эффектный колорит и жёсткий, чуть упрощённый рисунок, улыбки на лицах героев и мужественная суровость общего настроения. Подчёркнуто объёмные фигуры людей напоминают скульптурный рельеф, создавая ощущение глубины пространства. Картина проникнута патриотическим духом, есть в ней и обобщённость, присущая символу. На Всемирной выставке 1889 г. в Париже работа получила высокую оценку лидера французского символизма Пьера Пюви де Шаванна.

В 80-х гг. Ходлер создал так называемую теорию

параллелизма, позднее ставшую одной из основных в стиле модерн. Согласно этой теории, контуры фигур в композиции должны сводиться к ритмическим повторениям немногих почти параллельных линий, что, по мнению художника, является главным источником выразительности. Повторения замедляют движение и тем самым помогают глубже погрузиться в созерцание.

В полном соответствии с теорией Ходлера написана его композиция «Эвритмия» (1895 г.). Название картины в переводе с греческого языка означает «соразмерность», «слаженность», «ритмичность». Абстрактная идея ритмической гармонии выражена через изображение процессии старцев в белых одеждах. Их окружает пейзаж, написанный нежными жёлтыми и бледно-зелёными красками. Лица старцев горестны, вся картина пронизана умиротворённостью и светом. По остроте, с которой передано состояние просветлённой скорби, эта работа Ходлера стоит в одном ряду с шедеврами символистской поэзии и драматургии. Не случайно некоторые исследователи говорят о воплощении в «Эвритмии» идей бельгийского драматурга-символиста Мориса Метерлинка, считавшего, что таинственное для души человека важнее реального.

Фердинанд Ходлер. Приобщение к бесконечному. 1892 г. Художественный музей, Базель.

Фердинанд Ходлер. Ночь. Фрагмент. 1890 г. Художественный музей, Берн.

Фердинанд Ходлер. Женщина в экстазе. 1911 г. Музей искусства и истории, Гент.

В последние два десятилетия жизни Ходлеру наконец удалось создать образы, особенно близкие его творческому темпераменту. Прежде всего к ним относится композиция «Женщина в экстазе» (1911 г.) — этюд к большой картине «Эмоция». Крупная и сильная фигура молодой женщины напоминает работы итальянского мастера эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти; насыщенные красные и синие тона одежд, жёлтый цвет фона завораживают взгляд. Экстаз — достаточно условное определение состояния героини: её лицо выдаёт холодную ясность ума и одухотворённость. Живописец стремился показать созидательную энергию жизни, творческое озарение.

Фрески Ходлера в полной мере отразили масштаб его

дарования. Наиболее ранняя — «Отступление при Мариньяно[157]» (1896–1900 гг.) — написана на исторический сюжет и по стилю во многом похожа на «Процессию швейцарских героев-знаменосцев» (те же яркость цвета и неподвижность поз, чеканный рисунок и мужественное благородство настроения). Ещё более строго выполнена фреска «Выступление йенских студентов в 1813 году» (1908 г.). Действующие лица расположены в два яруса. Это позволило художнику соединить персонажей в композиционное целое по принципу параллелизма.

Своеобразной иллюстрацией теории параллелизма стала фреска «Единодушие» («Клятва жителей Ганновера на верность Реформации[158]», 1913 г.). Лес рук, вскинутых в клятвенном жесте, как выражение духовного единения людей — приём достаточно традиционный (его использовал французский художник Жак Луи Давид в работе «Клятва в Зале для игры в мяч»). Здесь этот приём органично соединяет живописную композицию с архитектурным окружением. Страстная суровость и огромный энергетический заряд делают все монументальные композиции мастера необычайно притягательными.

Фердинанд Ходлер. Отступление при Мариньяно. 1896–1900 гг. Национальный швейцарский музей, Цюрих.

Мастер видел в живописи прежде всего средство выражения сильных чувств и мощной жизненной энергии. Его творчество парадоксально сочетает духовный порыв и сильную земную

страсть, аскетическую строгость и огромную волю к наслаждению и радости. Именно в этом соединении противоположных начал заключено обаяние стиля Фердинанда Ходлера.

Эдвард Мунк (1863–1944)

Норвежский живописец и график Эдвард Мунк получил образование в Школе искусств и художественных ремёсел; посетив Париж в 1885 и 1889–1892 гг., испытал сильное влияние французского импрессионизма и символизма. Художник увлёкся философскими идеями Фридриха Ницше и особенно традициями скандинавского театра, в частности творчеством Генрика Ибсена и Юхана Августа Стриндберга с его повышенным вниманием к сложным психологическим ситуациям.

«Болезнь, безумие и смерть — чёрные ангелы, которые стояли на страже моей колыбели и сопровождали меня всю жизнь» — эта запись в дневнике Мунка прекрасно передаёт атмосферу большинства его произведений. Долгие годы он не мог оправиться от потрясения, вызванного в детстве смертью матери и пятнадцатилетней сестры. Эти воспоминания легли в основу одной из ранних работ — «Больная девочка» (1885–1886 гг.). Среди струящихся мазков — синих, бледно-жёлтых, серовато-коричневых — теряет определённость лицо полулежащей в кресле девочки-подростка, а страдальческое выражение лица сидящей возле неё матери смягчается. Кресло, другие предметы мебели, стена также написаны длинными тонкими мазками, лишающими вещи чётких очертаний и напоминающими потоки дождя на оконном стекле. В картине почти нет тёмных тонов (сказалось знакомство мастера с цветовой манерой импрессионистов), и это придаёт трагическому сюжету оттенок духовной просветлённости, озарения через страдание.

Зрелое творчество Мунка разнообразно по темам и жанрам. Художник писал портреты, пейзажи, бытовые сцены и картины со сложным символистским подтекстом, создавал графические произведения. Серьёзно изучив французскую живопись конца XIX в., он пришёл к выводу, что «интерьеры с вяжущими женщинами и читающими мужчинами», т. е. нарочитая отстранённость от психологических проблем, характерная для импрессионизма, не для него. В 1892 г. он уехал работать в Германию. Общение с немецкими живописцами, близкими Мунку по духу, окончательно соединили его искусство с миром острых переживаний.

Мастер прежде всего стремился передать через живопись своё внутреннее состояние — болезненную напряжённость,

постоянный страх перед смертью, приводившие его к тяжёлым приступам депрессии.

Эдвард Мунк. Больная девочка. 1885–1886 гг. Галерея Тейт, Лондон.

Эдвард Мунк. Танец жизни. 1900 г. Национальная галерея, Осло.

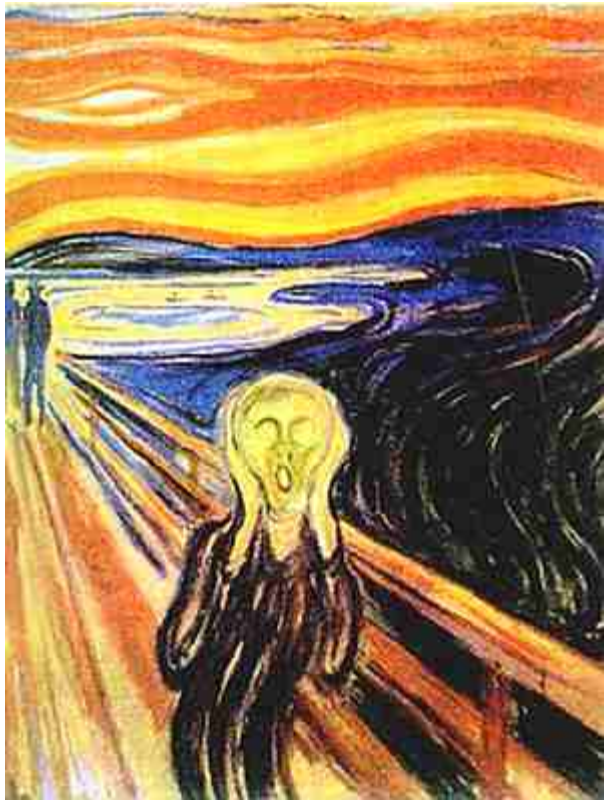
Эти настроения пронизывают композицию «Танец жизни» (1900 г.). Озарённые мягким светом северной белой ночи, кружатся в танце пары. В вихре движений контуры персонажей растворяются, а лица становятся похожими на причудливые маски. Чётко показаны только две фигуры по краям композиции — молодая девушка в белом платье и одетая в чёрное женщина средних лет; её лицо выражает крайнее утомление. Надежды юности сменяются одиночеством, страданием и старостью — таково основное содержание полотна, переданное удивительно лаконично, даже сурово.

Пытаясь наполнить картины глубоким философским смыслом, Мунк нередко обращался к женским образам. Отношение к женщине — самая сложная и мучительная сторона личной и творческой жизни мастера. Он смотрел на женщину как на источник высшей земной красоты, которая в то же время несёт в мир грех, зло и разрушение. Эти взгляды художника отразились в картине, с циничной иронией названной им «Мадонна» (1894 г.). Мадонна Мунка — обнажённая красавица с длинными развевающимися волосами, окружённая вибрирующим пространством, сотканным из мелких жёлто-красных мазков. Гибкая и чувственная линия силуэта, напоминающая образ Венеры итальянского живописца эпохи Возрождения Сандро Боттичелли, контрастирует с лицом — нервным, несколько вульгарным, с глазами, полными злости. Образ, который при

первом знакомстве покоряет обаянием и живописной изысканностью, постепенно начинает вызывать раздражение, одновременно притягивая и отталкивая.

К 1893 г. относится самая знаменитая картина Мунка — «Крик», которую справедливо считают предвосхитившей искусство экспрессионизма. Художник сам изложил её содержание в пояснении к сделанной в 1895 г. литографии: «Я прогуливался с двумя друзьями вдоль улицы — солнце зашло, небо окрасилось в кроваво-красный цвет, — и меня охватило чувство меланхолии. Я остановился, обессиленный до смерти, и оперся на парапет. Над городом и над чёрно-голубым фьордом, как кровь и языки огня, висят тучи. Мои друзья продолжали свою дорогу, а я стоял, пригвождённый к месту, дрожа от страха. Я услышал ужасающий, нескончаемый крик природы».

Эдвард Мунк. Мадонна. 1894 г. Национальная галерея, Осло.



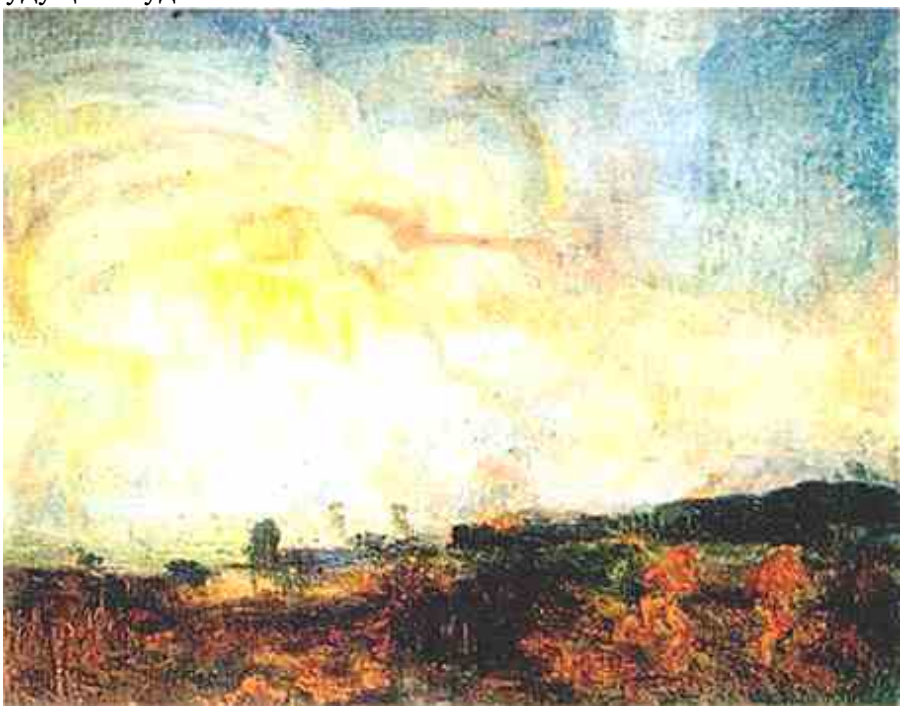
Эдвард Мунк. Крик. 1893 г. Коммунальный музей искусств, Осло.

На картине крик передан не только напряжённой яркостью красок, ложащихся широкими извивающимися полосами, но и образом главного героя. Маленький невзрачный человек кричит, зажав голову руками, и в крике сотрясается всё его тело. Спутники героя удаляются, даже не оборачиваясь; их фигуры растворяются в предзакатных лучах солнца, оставляя после себя атмосферу ледяного равнодушия.

Хотя жизнь художника охватывает почти всю первую половину XX в., лучшие произведения он создал на рубеже веков. Позднее Эдвард Мунк получал престижные заказы и правительственные награды, к нему относились как к классику норвежского искусства, но его работы, тоже хорошие, всё же не были такими пронзительными, как раньше.

Джеймс Энсор (1860–1949)

Джеймс Энсор родился и жил в бельгийском портовом городе Остенде. Его отец, англичанин, держал лавку, в которой продавались экзотические товары. Морские раковины, карнавальные маски, разнообразные сувениры с детства окружали будущего художника.



Джеймс Энсор. Изгнание Адама и Евы из рая. 1887 г. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

Джеймс Энсор. Христос, усмиряющий бурю. 1891 г. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

Эти работы отдалённо напоминают стиль английского художника Уильяма Тернера, полотна которого Энсор не раз копировал. На картине «Изгнание Адама и Евы из рая» сияющая первозданными красками земля выглядит мокрой, скользкой, испаряющей влагу после летнего дождя. Над ней блестит солнце; оно золотит облака и освещает оранжевые тела первых людей, пытающихся скрыться в этом неведомом мире. Работа написана свободными мазками, положенные густо краски словно сами творят Вселенную.

Второе полотно выглядит ещё фантастичнее. Стихии неба и воды слились в сверкающем красками единстве. Облака несутся по грозовому небу, огромная волна низвергается в море потоками воды. В центре — утлое судёнышко с маленькой фигурой Христа. Исходящее от Него сияние даёт надежду на обретение равновесия в разбушевавшейся стихии.

Джеймс Энсор. Въезд Христа в Брюссель на масленицу 1889 года. 1888 г. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

В 1877 г. Энсор поступил в Брюссельскую академию художеств. Через три года он вернулся домой и начал работать самостоятельно. Вначале он увлёкся импрессионизмом. Однако искусство старых голландских и фламандских мастеров, с работами которых художник познакомился в Брюсселе, оказало на него не менее сильное влияние (это чувствуется в полотне «Пропойцы», 1883 г.).

В 1883 г. Энсор отказался от импрессионистической манеры и незатейливых бытовых сюжетов. Тема, начатая живописцем в 1883 г., — взгляд на человеческое общество как на маскарад. Слова английского писателя Оскара Уайльда о том, что «маска всегда выразительнее лица», в полной мере отражали мировоззрение Энсора. В реальной жизни люди скрывают чувства, мысли, желания за масками благопристойности, воспитания или хитрости. Следовательно, балаганная маска может выразить все тайные пороки и движения души, необходимо только подобрать соответствующее выражение «лица». «Маска означает для меня свежесть тона, пронзительную экспрессию, пышный декор, неожиданные жесты, беспорядочные движения, особую взволнованность», — говорил художник.

В 1888 г. Энсор написал главное произведение — «Въезд Христа в Брюссель на масленицу 1889 года». Размеры картины очень велики. Её невозможно охватить одним взглядом и

приходится рассматривать по частям: от лиц хохочущей толпы к стройным фигурам музыкантов военного оркестра, затем к Христу, который находится в центре полотна, и, наконец, к людям, движущимся по улицам в верхней части композиции.

Джеймс Энсор. Въезд Христа в Брюссель на масленицу 1889 года. Фрагмент. 1888 г. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

Джеймс Энсор. Интрига. 1890 г. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

Люди-маски на картине откровенно безобразны. Свадьба добропорядочных обывателей превращается в трагикомедию. Настороженный, испуганный жених прислушивается к двум женщинам справа, нашёптывающим ему советы. Невеста бесстыдно самоуверенна и цепко держит жениха. Рядом с ней унылая физиономия пьяницы с красным носом и высохший профиль промотавшегося щёголя. Крайняя правая маска напоминает оживший череп — символ.

В правой половине картины изображены театральные подмостки с актёрами. Лицедеи прервали пьесу для того, чтобы Христос увидел спектакль человеческой жизни, происходящий прямо на улице. Действительно, здесь можно найти все характеры, все социальные типы: на переднем плане рядом с добродушным юнцом зловеще ухмыляется субъект в котелке, епископ пыжится от самодовольства, судачат лавочники, восторженная дамочка что-то выкрикивает. Над толпой развеваются лозунги: «Да здравствует социальная…» (конец надписи не виден), «Да здравствует Иисус, король Брюсселя». Все маски на полотне имеют свою индивидуальность, но вместе они сливаются в безвольную толпу, которой управляет военный оркестр. Единственный персонаж без маски — Христос, но Его облик словно размыт столпотворением. Художник считал эту

работу лучшей и до конца жизни не расставался с ней.

Энсор был одним из организаторов группы «XX» и постоянно выставлял свои произведения в её брюссельском салоне. Однако даже в кругу единомышленников он не всегда находил понимание. Публика откровенно смеялась над его картинами, критика обходила их молчанием. Лишь в 1908 г. друг художника бельгийский поэт-символист Эмиль Верхарн (1855–1916) посвятил его творчеству серьёзное исследование, где оценил не только живописные, но и графические произведения Энсора.

Джеймс Энсор. Автопортрет с масками. 1899 г. Частное собрание, Антверпен.

На этом полотне художник окружил себя карнавальными масками и марионетками. Яркие краски, нервные мазки, цветовые контрасты — свидетельство того, насколько сильно изменилась живописная манера Энсора за полтора десятилетия. Теперь он, сохранив глубоко индивидуальный стиль, стал ближе к Винсенту Ван Гогу и Полю Гогену.

Микалоюс Чюрлёнис (1875–1911)

Микалоюс Константинас Чюрлёнис родился в Литве, в городе Ораны (ныне Варена), а детство провёл в Друскининкае. Под влиянием отца-органиста он получил музыкальное образование. Только в двадцать восемь лет, уже написав несколько музыкальных произведений, Чюрленис поступил в школу живописи в Варшаве, а в 1904 г. стал студентом Варшавского государственного училища. Чтобы серьёзно изучить изобразительное искусство, он посетил в 1906 г. Дрезден, Мюнхен, Вену, Прагу и другие города, где осматривал музейные собрания и картинные галереи.

Период творческой активности мастера продолжался недолго — с 1903 по 1909 г. Именно тогда Чюрлёнис создал большую часть своих работ, в которых обратился к литовскому фольклору, индийской философии, мифологии. Его картины пронизаны поэзией и музыкой, стремлением разрушить барьеры между различными видами искусства и соединить их в художественное целое, отражающее сложный мир человека и природы.

Так, герой картины «Истина» (1905 г.) кажется живописцу волшебником, который держит в руке светящийся жезл. Его лицо медленно проступает сквозь марево пастельных красок, озарённое тёплым сиянием.

В наполненном трагическими, мрачными мотивами цикле «Похороны» (1904–1906 гг.) событие охватывает несколько последовательных временных отрезков, подобно движению солнца по небу или смене времён года.

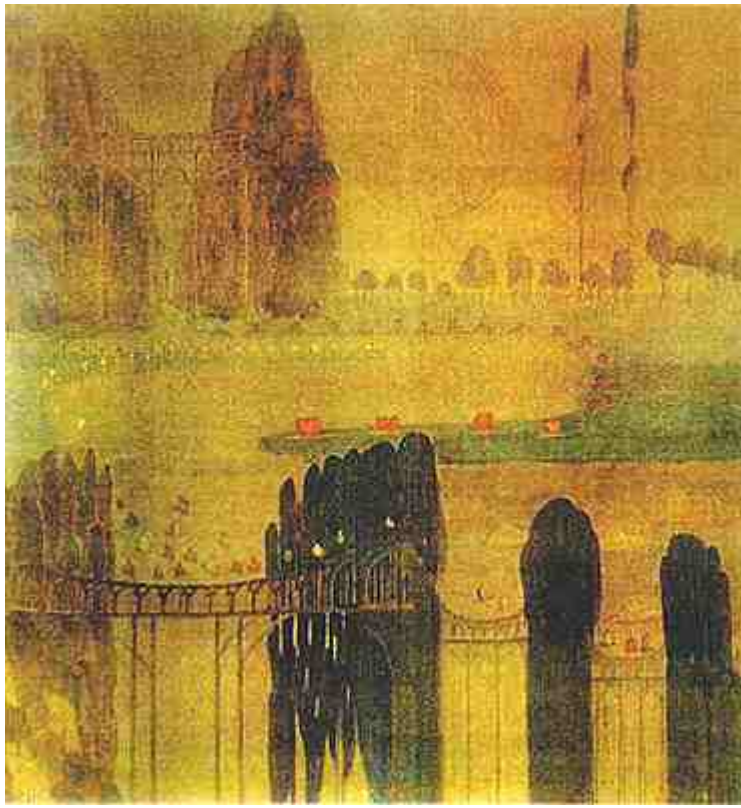
Чюрлёнис пытался выразить эмоциональное состояние через формы музыкальных произведений и называл картины сонатами, прелюдиями и фугами. В живописных сонатах художник использовал композиционную структуру этого жанра и сохранял основные принципы развития темы. Динамичное аллегро (итал. «весёлый», «живой») переходило в спокойное анданте (итал. «идущий шагом») и заканчивалось скерцо (итал. «шутка»), бурным или драматичным, и финалом. По такому принципу построены написанные в 1907 г. циклы «Соната солнца», «Соната весны» и некоторые другие работы.

Скерцо из «Сонаты весны» — триумф пробуждающейся природы. Вся картина словно соткана

из золотисто-зелёных оттенков, контрастных на переднем плане и мягких, прозрачных в глубине. Весенняя природа представляется Чюрлёнису зачарованным садом, затаившимся в тихом ожидании цветения.

На картине 1909 г. «Rex» (лат. «король») Вселенная предстаёт системой сфер, в центре которой — Земля. Её окружает Мировой океан, над ним парят небесные тела — кометы и планеты. Сверху — хрустальная сфера, где обитают святые, ангелы и праведные души, где начинается бесконечность и светят солнце, звёзды, луна. Символистская композиция, выполненная в тёплых коричневых тонах, рождает ощущение взгляда из далёкого космоса. В конце 1909 г. у Чюрлёниса началась тяжёлая душевная болезнь. Последний год жизни он провёл в лечебнице под Варшавой, где умер в возрасте тридцати шести лет. Посмертно к художнику пришло признание. В 1912 г. в Вильно (ныне Вильнюс) была открыта первая большая выставка работ мастера, а в Санкт-Петербурге состоялся концерт его музыкальных произведений. Чюрлёнис стал первым литовским художником, известным за пределами своей маленькой страны.

Микалоюс Чюрлёнис. Истина. 1905 г. Музей М. Чюрлёниса, Каунас.



Микалоюс Чюрлёнис. Соната солнца. Анданте. 1907 г. Музей М. Чюрлёниса, Каунас.

Художник обратился к графике примерно в 1886 г. В офорте «Собор» (1886 г.) огромный готический храм как будто висит над площадью, подавляя её своей массой. Под ним растеклась людская толпа; она безлика и однообразна, но суетлива и деятельна. Как и во «Въезде Христа…», толпа делится на две части: ряды военных и гурьбу масок. Ей противостоит застывшая глыба собора. Солдаты оттесняют маски всё дальше от него. Карнавал превращается в трагедию.

Микалоюс Чюрлёнис. Соната весны. Скерцо. 1907 г. Музей М. Чюрлёниса, Каунас.

Микалоюс Чюрлёнис. Rex. 1909 г. Музей М. Чюрлёниса, Каунас.

80-е гг. стали вершиной творчества Джеймса Энсора. Позднее он только повторял уже найденные решения и не искал новых путей. Художник замкнулся, ушел от мира, оставшись среди своих масок и психологических пейзажей. Слава пришла к нему поздно, в 1929 г. За двадцать лет до смерти мастера в Брюсселе прошла его первая большая ретроспективная выставка, после которой он получил титул барона.

Искусство России

Рубеж XIX–XX столетий — переломная эпоха для России. Экономические подъёмы и кризисы, проигранная русско-японская война 1904–1905 гг. и революция 1905–1907 гг., Первая мировая война 1914–1918 гг. и как следствие революции в феврале и октябре 1917 г., свергшие монархию и власть буржуазии… Но в то же время наука, литература и искусство переживали небывалый расцвет.

В 1881 г. для широкой публики распахнулись двери частной картинной галереи известного купца и мецената Павла Михайловича Третьякова, в 1892 г. он передал её в дар Москве. В 1898 г. открылся Русский музей императора Александра III в Санкт-Петербурге. В 1912 г. по инициативе историка Ивана Владимировича Цветаева (1847–1913) в Москве начал работу Музей изящных искусств (ныне Государственный Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина).

«Серебряным веком» назвал этот период в истории русской культуры философ Николай Александрович Бердяев. Эклектизм в архитектуре, реалистические традиции передвижников в живописи, их повествовательность и назидательный тон уходили в прошлое. Им на смену пришёл стиль модерн. Его легко узнать по гибким, текучим линиям в архитектуре, по символическим и иносказательным образам в скульптуре и живописи, по изощрённым шрифтам и орнаментам в графике.

На рубеже веков в России возникло множество художественных объединений: «Мир искусства», Союз русских художников и др. Появились так называемые артистические колонии — Абрамцево и Талашкино, собравшие под одной крышей живописцев, архитекторов, музыкантов, артистов, вдохновлённых идеей возрождения народной культуры.

Архитектура

Фёдор Шехтель и архитектура Москвы

Фёдор Осипович Шехтель (1859–1926) родился в Саратове в семье инженера из обрусевших немцев. После смерти отца семейство перебралось в Москву. Мать Шехтеля стала экономкой в доме собирателя живописи П. М. Третьякова. Атмосфера любви к искусству, царившая здесь, повлияла на будущего зодчего. Шехтель поступил на архитектурное отделение Московского

училища живописи, ваяния и зодчества. Училище он не окончил, однако это не помешало его самостоятельной работе.

С именем Шехтеля связан расцвет архитектуры стиля модерн в России. За свою творческую жизнь он построил необычайно много: городские особняки и дачи, многоэтажные жилые дома, торговые и промышленные здания, банки, типографии и даже бани. Кроме того, мастер оформлял театральные спектакли, иллюстрировал книги, писал иконы, проектировал мебель, создавал церковную утварь.

Классическим образцом русского модерна считается особняк предпринимателя и коллекционера С. П. Рябушинского, построенный Шехтелем в 1900–1902 гг. на Малой Никитской улице. (В 1931 г. дом был переделан в соответствии со вкусами нового жильца — писателя Максима Горького.) Каждый фасад имеет неповторимый облик: крыльца, балконы, окна — неправильной формы и разного размера. Оконные переплёты и рамы изгибаются, словно ветви деревьев. Нежно-жёлтые стены украшены туманно-голубым мозаичным фризом с изображением ирисов. Орнамент решётки ограды состоит из спиралей — декоративный мотив, характерный для стиля модерн.

Абрамцево

С усадьбой Абрамцево связано немало интересных страниц в истории русской культуры. Именно этот уголок подмосковной земли у речушки Вори недалеко от Сергиева Посада, с его неяркой, но чарующей природой, привлёк писателя Сергея Тимофеевича Аксакова. В 1843 г. он поселился с семьёй в Абрамцеве. В гости к Аксаковым приезжали Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, актёр М. С. Щепкин и другие знаменитые современники.

А в 1870 г. это имение купил Савва Иванович Мамонтов (1841–1918) — представитель крупной купеческой династии, промышленник и тонкий ценитель искусства. Именно он стал основателем творческого объединения, которое вошло в историю под названием «Абрамцевский художественный кружок».

Мамонтов собрал вокруг себя выдающихся художников, таких, как И. Е. Репин, В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, М. В. Нестеров, М. А. Врубель, К. А. Коровин, В. А. Серов и др. Каждый из них приезжал в Абрамцево погостить и вносил свой вклад в жизнь «артистической

колонии». Они оформляли и ставили спектакли в домашнем театре, рисовали, писали этюды окрестностей, по соседним деревням собирали предметы крестьянского быта. В Абрамцеве работали две мастерские: столярно-резчицкая и гончарная. Их целью было возрождение народных художественных промыслов.

В 1872 г. архитектор Виктор Александрович Гартман (1834–1873) построил здесь деревянный флигель «Мастерская». Его украшала прихотливая резьба, которая напоминала узор вышивок на рушниках (полотенцах) и русских сарафанах. Так начались поиски новых форм национальной архитектуры.

В 1881–1882 гг. по проекту Василия Поленова и Виктора Васнецова в Абрамцеве возвели небольшую церковь Спаса Нерукотворного. Прототипом для неё послужил храм Спаса на Нередице XII в. близ Новгорода. Одноглавая каменная церковь с резным входом-порталом была облицована цветной керамической плиткой. Авторы сознательно сделали внешние стены немного кривыми, как у древнерусских построек, возводившихся без чертежей. Однако они не буквально заимствовали архитектурные элементы той или иной эпохи. Это всего лишь намёк на древность, тонкая стилизация, фантазия художников. Через много лет Васнецов написал, что для него церковь была «трогательной легендой о прошлом, о пережитом, святом и живом творческом порыве…». Абрамцевский храм стал первым памятником одного из направлений стиля модерн — неорусского.

Абрамцево вдохновляло всех, кто хоть раз тут побывал. Здесь Валентин Серов написал портрет дочери С. И. Мамонтова Веры — знаменитую «Девочку с персиками». Виктор Васнецов задумал «Богатырей» и «Алёнушку». Илья Репин работал над эскизами к «Крестному ходу в Курской губернии». Михаил Нестеров в окрестностях Абрамцева, в селе Радонеж, написал пейзаж к картине «Видение отроку Варфоломею». Михаил Врубель воплотил своё увлечение искусством майолики. (Майолика — вид керамики; изделия из цветной обожжённой глины, покрытые глазурью.) Камины, печи-лежанки, парковые скамьи, небольшие статуэтки на сказочные темы — всё это он создал в абрамцевской гончарной мастерской.

Василий Поленов, Виктор Васнецов. Церковь Спаса Нерукотворного. 1881–1882 гг. Абрамцево.

Талашкино

Подобно Абрамцеву, на рубеже XIX–XX вв. центром возрождения русского искусства стало имение Талашкино под Смоленском. Владелица усадьбы княгиня Мария Клавдиевна Тенишева (1867–1929) была творчески одарённой личностью, талантливой певицей, художницей. Приехав в Талашкино (они с мужем, крупным промышленником, приобрели имение в 1893 г.), Тенишева написала: «Наконец я могла отдаться своей страсти — коллекционированию русской старины».

В сопровождении знакомых художников, историков, археологов Тенишева ездила по русским городам и сёлам, собирая предметы декоративно-прикладного

искусства: ткани, вышитые рушники, кружева, платки, одежду, глиняную посуду, деревянные прялки, солонки, украшенные резьбой сундуки, детские игрушки. Так было положено начало уникальному Музею русской старины, который открылся в 1898 г. в Смоленске (в 1917 г. эвакуирован в Париж).

В самом Талашкине организовали художественные мастерские — вышивальную, гончарную, столярную, резьбы по дереву и др. В усадьбе царила радушная атмосфера и всегда было множество гостей, среди них художники И. Е. Репин, А. Н. Бенуа, М. А. Врубель, К. А. Коровин, скульптор П. П. Трубецкой и многие другие.

Сюда неоднократно приезжал художник Николай Константинович Рерих (1874–1947). Смоленские мотивы нашли отражение во многих его произведениях. Рерих выполнил росписи в церкви Святого Духа, построенной недалеко от имения. Мастер, увлечённый искусством Востока, образу Царицы Небесной придал черты индийской женщины. К сожалению, фрески Рериха погибли.

С 1900 по 1903 г. в Талашкине жил художник Сергей Васильевич Малютин (1859–1937). В 1901 г. по заказу Тенишевой Малютин спроектировал и оформил деревянный домик «Теремок». Он напоминает забавные резные игрушки-безделушки, которые изготовлялись в местных мастерских. И бревенчатый сруб, и маленькие «слепые» оконца, и двускатная крыша, и крыльца — всё как у крестьянской избы. Но слегка кривобокие и намеренно преувеличенные формы придали его облику нечто сказочное. Фасад домика украшен причудливым резным наличником с диковинной Жар-птицей посередине, Солнцем-Ярилой — символом жизни и света, коньками, рыбками, цветами.

В талашкинской мастерской по эскизам Малютина делали мебель: сундуки, столики. Своими несколько тяжеловесными формами они напоминали подлинные предметы крестьянского быта.

Сергей Малютин Теремок. 1901 г.

Интерьер дома также полностью спроектирован Шехтелем. Окна просторного вестибюля украшены витражами с рисунками в виде гигантского крыла бабочки и диковинных трав. На полу мозаика с узором, похожим на водную зыбь. По потолку стелется лепнина: кувшинки, морские звёзды, улитки. Стены затянуты тканью болотного оттенка. Светильник похож на гигантскую медузу, поднимающуюся из водных глубин. С капители (венчающей части) колонны, подпирающей низкий потолок, свисают змеи. Центральная лестница из искусственного мрамора ведёт на верхний этаж. Её перила напоминают морскую волну. Оформление деталей интерьера (дверей, паркета, мебели) тщательно продумано и подчинено общей теме — водной стихии.

Фёдор Шехтель. Особняк З. Г. Морозовой. 1893–1896 гг. Москва.

Михаил Врубель. Особняк З. Г. Морозовой. Роберт и монахини. Скульптурная группа. 1896–1898 гг. Москва.

Особняк З. Г. Морозовой, жены известного фабриканта С. Т. Морозова, построенный в Москве на улице Спиридоновке, благодаря готическим архитектурным мотивам напоминает сказочный замок. Во многих элементах интерьера и декоративного убранства — мебели, светильниках, решётчатых перилах парадной лестницы — угадываются фантастические существа: драконы, грифоны. По просьбе Шехтеля художник Михаил Врубель написал для этого дома несколько панно, сделал рисунки для витражей.

Фёдор Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского. 1900–1902 гг. Москва.

Фёдор Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского. Интерьер. 1900–1902 гг. Москва.

Фёдор Шехтель. Ярославский вокзал. 1902–1904 гг. Москва.

В 1901 г. Шехтель спроектировал российские павильоны на Международной выставке в Глазго (Шотландия). Над входом в центральный павильон помещались рельефные гербы Москвы, Архангельска и Ярославля. Постройка напоминала сказочный терем с башенками, украшенными деревянной резьбой по мотивам древнерусских былин. Она стала ярким образцом неорусского направления в модерне. За этот проект Шехтелю в 1902 г. было присвоено почётное звание академика архитектуры.

В 1902–1904 гг. мастер перестроил в том же стиле Ярославский вокзал в Москве. Здесь нашла воплощение тема природы и зодчества Русского Севера, что соответствует северному направлению железной дороги. Фасад был оформлен керамическими панно, выполненными в абрамцевской мастерской, интерьер — картинами Константина Коровина.

Горячий поклонник Московского Художественного театра, Шехтель в 1902 г. безвозмездно перестроил старое здание и выполнил внутреннюю художественную отделку. Он сконструировал сцену с вращающимся полом, осветительные

приборы, театральную мебель из тёмного дуба. По замыслу Шехтеля оформлен и занавес со знаменитой белой чайкой — напоминание о мхатовской постановке пьесы А. П. Чехова, с которым архитектор был дружен.

Вильям Валькотт. Гостиница «Метрополь». 1899–1905 гг. Москва.

Замечательный образец стиля модерн — гостиница «Метрополь» в Москве. Её возвёл в 1899–1905 гг. архитектор Вильям Францевич Валькотт (1874–1943). англичанин по происхождению. Эффектное здание с затейливыми башенками и волнообразными завершениями фасадов гармонично вписалось в ансамбль Китай-города. Этому способствовало и цветовое решение: сочетание различных отделочных материалов — цветной штукатурки, кирпича, керамики, красного гранита. Верхние части фасадов украшены майоликовыми панно: «Принцесса Грёза» М. А. Врубеля; «Поклонение Божеству», «Поклонение Природе», «Жизнь» и другими по эскизам А. Я. Головина и С. В. Чехонина. Ниже проходит скульптурный фриз «Времена года» работы Н. А. Андреева.

Вильям Валькотт. Гостиница «Метрополь». Фрагмент панно на фасаде гостиницы. 1899–1905 гг. Москва.

Лев Кекушев. Дом Л. Н. Кекушевой. 1901–1902 гг. Москва.

Лев Николаевич Кекушев (1863–1919) построил в Москве немало зданий, в том числе особняк на улице Остоженке, принадлежавший его жене. Формы дома заимствованы из архитектуры европейского Средневековья, но переосмыслены в духе модерна: это и угловая гранёная башня с шатровой кровлей, и узкие вытянутые окна, и криволинейные очертания дверных рам. Некогда постройку венчала фигура льва — символического стража жилища, одновременно намекавшая на имя владельца и автора.

Роман Клейн. Музей изящных искусств (Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). 1898–1912 гг. Москва.

Роман Клейн. Универсальный магазин «Мюр и Мерилиз» (ЦУМ). 1908 г. Москва.

Архитектор Роман Иванович Клейн (1858–1924) построил множество зданий, всякий раз обращаясь к новому стилю. Наиболее известные его сооружения — Музей изящных искусств, выполненный в духе неоклассицизма (колоннада, обращенная к парадному двору, почти точно повторяет детали афинского храма Эрехтейон), и универсальный магазин «Мюр и Мерилиз», воспроизводящий готические формы.

После революции 1917 г. Шехтель преподавал, создавал новые проекты, но они так и остались неосуществлёнными.

Архитектура Санкт-Петербурга

На рубеже XIX–XX вв. в Петербурге распространился стиль *северный модерн,* родственный архитектурным традициям

Скандинавских стран. Его отличает подчёркнутая строгость отделки. Мастера использовали грубую кладку из неотёсанного камня (серого карельского гранита) в сочетании с цементной штукатуркой, поверхность которой напоминала болотные мхи. Постоянный спутник северного модерна — скульптурный рельеф. Он украшал не только фасады домов, но и интерьеры. Самыми популярными были растительные мотивы и изображения птиц: сов, филинов, цапель. На лестничных клетках *архитекторы* нередко помещали витражи с изображением цветов, листьев, диковинных птиц, грифонов.

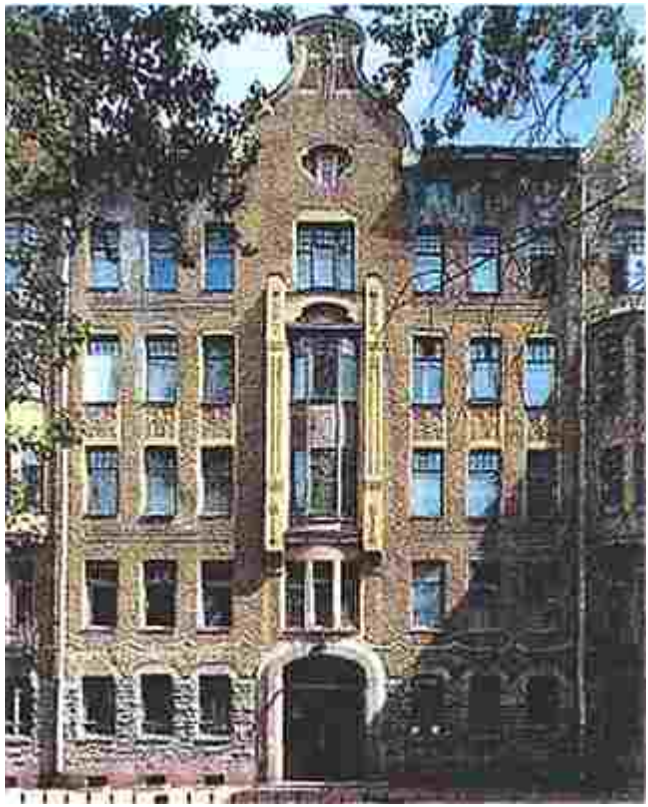
Б Петербурге одним из основных архитектурных типов стал доходный дом, обычно в пять — семь этажей. На первом этаже размещались магазины, на втором — конторы, с третьего до мансарды[159] — квартиры, сдававшиеся внаём. Они были различного качества и цены: чем выше, тем дешевле. Доходные дома соответствовали новой, деловой жизни города и придавали ему европейский вид.

Возводились в Петербурге также изысканные частные дома. Особняк знаменитой балерины Матильды Кшесинской на Кронверкском проспекте построен Александром Ивановичем Гогеном (1856–1914) в 1904–1906 гг. К двухэтажному жилому корпусу примыкает одноэтажный с анфиладой[160] комнат: вестибюлем, парадными залами, столовой, зимним садом. Высокое выпуклое окно зимнего сада объединяет пространство особняка с внешней средой.

Одним из ведущих петербургских архитекторов рубежа веков был Фёдор Иванович (Юхан Фредерик) Лидваль (1870–1945). Он родился в Петербурге в семье шведского подданного. Лидваль окончил Училище технического рисования, учился в Академии художеств.

Он строил банки, учебные заведения, доходные дома, гостиницы, особняки. Самое известное произведение мастера — доходный дом на Каменноостровском проспекте (1899–1904 гг.), принадлежавший его матери Иде Лидваль. Это комплекс корпусов разной высоты с большим парадным двором, открывающимся на улицу. Лидваль придал криволинейные очертания карнизам и оконным завершениям; на фасаде дома шестиугольные окна, характерные для северного модерна. В оформлении здания использованы разнообразные отделочные материалы: штукатурка, грубооколотый камень кофейных тонов и гладкая керамическая плитка.

Доходный дом А. Ф. Циммермана на Каменноостровском проспекте (1906–1908 гг.) очень живописен.



Фёдор Лидваль. Доходный дом на Каменноостровском проспекте. 1899–1904 гг. Санкт-Петербург.

Местоположение дома на пересечении двух улиц Лидваль подчеркнул тем, что угловую часть здания сделал выше и увенчал её декоративной башенкой. Контраст светлой штукатурки и яркой коричневой глазурованной плитки в облицовке первого этажа усиливает общее праздничное впечатление.

В так называемом «Шведском доме» на Малой Конюшенной улице (1904–1905 гг.) — шестиэтажном здании с просторным концертным залом, которое принадлежало евангелическо-лютеранской церкви Святой Екатерины, — наиболее интересен главный фасад. Его общий спокойный строй нарушен в центре лоджией с группой эркеров[161], балконов, башен, связанных между собой криволинейным фронтоном[162]. Сочетание в облицовке гранитной поверхности, светло-жёлтой плитки и зернёной штукатурки придаёт зданию элегантность и благородную красоту.

Николай Андреев. Памятник Н. В. Гоголю. 1904–1909 гг. Москва.

Фёдор Лидваль. Гостиница «Астория». 1908 г. Санкт-Петербург.

Это здание на Исаакиевской площади выполнено в стиле неоклассицизма. В композиции фасадов отчётливо прослеживается деление на три яруса: нижние этажи облицованы красноватым гранитом, средние оштукатурены под камень и объединены широкими пилястрами (плоскими вертикальными выступами на поверхности стены). Верхний шестой этаж украшен рельефными вазонами. Впечатляет первый этаж: он оформлен застеклёнными арками со скульптурными масками на замковых (находящихся в середине арки) камнях.

Сергей Волнухин. Памятник первопечатнику Ивану Фёдорову. 1909 г.

В первое десятилетие XX столетия, в период расцвета

модерна, в архитектуре начал возрождаться интерес к классике. Многие мастера использовали элементы классического ордера[163] и декора. Но если для одних зодчих это были всего лишь детали, подчинённые общему замыслу, или просто украшения, то другие стремились воплотить сам дух классики, воссоздать её образ — главным образом русский ампир. Так постепенно сложилось особое стилистическое направление — *неоклассицизм,* который противопоставил свободным, стихийным формам модерна логику и ясность.

Примерами обращения Лидваля к неоклассицизму являются здания Второго общества взаимного кредита на Садовой улице и Азовско-Донского банка на Большой Морской, построенные в 1907–1909 гг. Оба они расположены вплотную к соседним домам, следовательно, обозримыми являются только их фасады. В здании Азовско-Донского банка обыгрываются мотивы русского ампира. Вход украшает гигантский колонный портик[164], наверху расположено полуовальное окно, по фасаду проходит лента фриза с античным орнаментом, в нишах установлены изящные вазоны.

Иван Фомин (1872–1936)

Архитектор Иван Александрович Фомин родился в Орле. Он учился на математическом факультете Московского университета, а затем закончил архитектурный факультет Академии художеств. Защитив дипломный проект, Фомин получил право на заграничную командировку для завершения образования. Он посетил Египет, Грецию, Италию. С тех пор всем своим творчеством мастер пропагандировал неоклассическое направление в архитектуре. Одной из ярких ранних работ Фомина является особняк сенатора А. А. Половцева на Каменном острове в Петербурге, возведённый в 1911–1913 гг. Рисунок фасада определяется сложным ритмом колонн, одиночных или объединённых в пучки. При этом внутри пучков расстояния между колоннами неодинаковы. Если идти вдоль здания, колоннада словно оживает, по мере движения впечатление от неё всё время меняется. Вторым крупным произведением этого периода был лом князя С. С. Абамелек-Лазарева недалеко от Дворцовой площади, на набережной Мойки (1913–1914 гг.). К

старому особняку архитектор должен был пристроить со стороны Мойки новую часть, включающую парадную столовую и театральный зал. Созданный Фоминым фасад, гармоничный и ясный, оформлен ритмичным рядом пилястр, охватывающих здание по всей высоте. Стена, приподнятая на трёхступенчатый гранитный цоколь, украшена скульптурными медальонами. В центре здания над входом расположен балкон с ажурной решёткой. Внутреннее убранство дома также выдержано в торжественном, дворцовом стиле. Стремясь возродить традиции русского градостроительства, Фомин в 1910–1914 гг. разработал масштабный проект ансамблевой застройки целого района Петербурга — острова Голодай (ныне остров Декабристов). В основе его композиции — парадная полукруглая площадь, окружённая пятиэтажными доходными домами, от которой тремя лучами расходятся магистрали. Однако этот и многие другие проекты зодчего не были реализованы: началась Первая мировая война. В 1915 г. Ивану Александровичу Фомину было присуждено звание академика архитектуры за «известность на архитектурном поприще». В советские годы он строил довольно много, а также занимался педагогической деятельностью.

Иван Фомин. Особняк А. А. Полетаева. 1911–1913 гг. Санкт-Петербург.

Лидваль достиг согласованного слияния новых форм с классическими, поэтому его произведения органично вписались в историческую архитектуру северной столицы. В декабре 1918 г. зодчий расстался с родным Петербургом и уехал в Стокгольм, где ещё двадцать лет продолжал плодотворно работать.

Скульптура

На рубеже XIX–XX вв. скульптура в России переживала такое же обновление, как и другие виды искусства.

Сформировалось новое поколение скульпторов, которые противостояли внешне правдивому, а по существу унылому, описательному псевдореалистическому направлению. Теперь предпочтение отдавалось не тщательной детализации формы, а художественному обобщению. Изменилось даже отношение к поверхности скульптуры, на которой сохранялись следы пальцев или стеки[165] мастера. Кажущаяся незаконченность произведений, разорванные или, напротив, текучие линии отразили стремление ваятелей воссоздать живую натуру. Испытывая интерес к особенностям материала, они часто отдавали предпочтение дереву, природному камню, глине и даже пластилину. В то же время возросло внимание к мелкой пластике, к «кабинетной» скульптуре, которая должна была не просто украшать интерьер, но стать органичной частью единого ансамбля в рамках важнейшей для модерна идеи синтеза искусств.

Павел Трубецкой (1866–1938)

Павел Петрович (Паоло) Трубецкой — один из наиболее ярких представителей импрессионизма в скульптуре. Художник и историк искусства Александр Бенуа назвал его «самым свободным, самым смелым и наименее официальным из русских художников».

Сын русского дипломата и американской пианистки, Трубецкой родился и вырос в Италии. Он рано обнаружил интерес к скульптуре, но законченного художественного образования так и не получил.

Свои ранние работы Трубецкой создал в Италии. В 1890 г. мастер удостоился первой премии за проект памятника Джузеппе Гарибальди в Милане. А через семь лет пришло приглашение из России от директора Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Он предложил Трубецкому преподавать в училище скульптуру. К московскому периоду относятся такие работы

мастера, как «Московский извозчик» (1898 г.), «Лев Толстой на лошади» (1900 г.), «Девочка с собакой» (1901 г.).

В 1899 г. Трубецкой переехал в Санкт-Петербург, где участвовал в выставках художественного объединения «Мир искусства». Вскоре он был приглашён участвовать в конкурсе проектов памятника Александру III на Знаменской площади и неожиданно для всех победил. Трубецкой за неделю вылепил глиняную модель конного монумента в реальном масштабе (высотой вместе с пьедесталом около девяти метров). Для этой статуи мастеру позировал фельдъегерь Павел Пустов, грузным телосложением напоминавший царя. Многие члены императорской фамилии были против установки памятника, считая его карикатурой. Сам же скульптор шутил: «Моя цель — изобразить одно животное на другом». Лишь благодаря неожиданному благоволению вдовствующей императрицы, умилившейся портретному сходству, работу было дозволено довести до конца. Отливка памятника в бронзе продолжалась более полутора лет. Открытие монумента состоялось 23 мая 1909 г.

Павел Трубецкой. Лев Толстой на лошади. 1900 г.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург,

С 1906 г. скульптор жил в основном за границей. Однако он часто приезжал в Россию, где выставлял свои произведения вплоть до Первой мировой войны. Тогда он создал портреты скульптора Огюста Родена, писателей Анатоля Франса и Бернарда Шоу. В 1914 г. Трубецкой отправился в Америку, где продолжал работать над портретными миниатюрами, выполнял статуэтки индейцев и ковбоев. В Сан-Франциско по его проекту был создан памятник Данте (1919 г.). Затем, в 20-х гг., мастер переехал в Италию и жил там до конца своих дней. Одна из последних крупных работ Трубецкого — статуя композитора Джакомо Пуччини для миланского оперного театра «Ла Скала».

Павел Трубецкой. Памятник Александру III. 1900–1906 гг., открыт в 1909 г. Санкт-Петербург.

Анна Голубкина (1864–1927)

Анна Семёновна Голубкина родилась в городе Зарайске Рязанской губернии. Рисование и скульптура привлекали её с детства. Но только в двадцать пять лет Голубкина впервые приехала в Москву, где стала вольнослушательницей Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Одна из её ранних работ — портрет деда, П. С. Голубкина (1892 г.). Потом она продолжила образование в Петербургской академии

художеств, а в 1895 г. отправилась в Париж. Здесь Голубкина сначала занималась в частной студии, затем работала в собственной мастерской, пользуясь советами крупнейшего скульптора того времени Огюста Родена.

Анна Голубкина. Дед (П. С. Голубкин). 1 892 г. Музей-мастерская А. С. Голубкиной, Москва.

В 1897 г. Голубкина создала одно из первых значительных произведений — «Железный» — образ мятежного духом человека, исполненного внутреннего протеста. А в 1898 г. она уже принимала участие в парижском Весеннем салоне: выставлялись её статуя «Старость» и бюст профессора Э. Ж. Бальбиани. Вскоре после этого скульптор вернулась в Россию.

В своих работах Голубкина стремилась прежде всего найти выразительный психологический образ. Как и Павла Трубецкого, её принято относить к числу скульпторов-импрессионистов. Но если работам Трубецкого свойственны мягкость лепки, текучесть форм, то во всём, что делала Голубкина, отчётливо проступает её горячий, бунтарский характер. Об этом красноречиво свидетельствует символический рельеф 1901 г., помещённый над входом в здание Московского Художественного театра в Камергерском переулке. Сама Голубкина называла это произведение «Море житейское», но в дальнейшем оно стало более известно под названиями «Волна» или «Пловец». В гребнях вздымающихся волн, заполняющих всё поле рельефа, видны человеческие головы. В центре композиции — рвущийся вперёд

пловец. Его упрямое лицо, напряжённый взмах руки передают решимость выстоять в борьбе с жизненной стихией. И сам мотив, выбранный художницей, и его трактовка, скорее символическая, нежели реалистическая, выводят это произведение Голубкиной за рамки импрессионизма и сближают его с эстетикой модерна.

Нередко в творчестве скульптора звучала тема тоски, страданий, появлялись образы униженных, обездоленных людей: «Пленники» (1908 г.), «Вдали музыка и огни» (1910 г.), «Спящие» (1912 г.).

К началу XX в. относятся наиболее яркие из числа созданных мастером портретов: «Марья», «Портрет Л. И. Сидоровой» (оба 1901–1906 гг.). Скульптор увековечила образы поэта Андрея Белого (1907 г.), писателей Алексея Ремизова и Алексея Толстого (оба 1911 г.).

В 1914 г. в одном из залов недавно открывшегося Музея изящных искусств была развёрнута большая персональная выставка Анны Семёновны Голубкиной. Средства от неё пошли в пользу раненных на фронтах Первой мировой войны.

В 1932 г. в Москве создан Музей-мастерская А. С. Голубкиной, где собраны её работы, личные вещи.

Анна Голубкина. Волна (Пловец). 1901 г. Московский художественный театр.

Анна Голубкина. Марья. 1901–1905 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Анна Голубкина. Портрет А. Н. Толстого. 1911 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Сергей Конёнков (1874–1971)

Сергей Конёнков. Старичок-кленовичок. 1916 г. Историко-художественный музей, Серпухов.

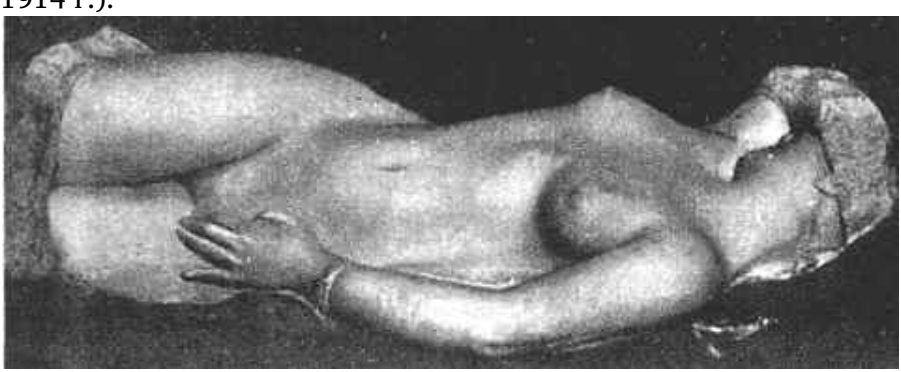
Сергей Тимофеевич Конёнков по происхождению крестьянин. Он родился в деревне Нижние Караковичи Смоленской губернии. В 1892–1896 гг. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, после окончания которого отправился в командировку за границу — в Германию, Францию и Италию. По возвращении молодой скульптор продолжил образование уже в Академии художеств в Санкт-Петербурге.

В своём творчестве Конёнков прошёл периоды увлечения творчеством Микеланджело, античностью, народной деревянной скульптурой. Его первое крупное произведение — дипломная статуя «Самсон, разрывающий узы» (1902 г.) — по замыслу близко к «Скованному рабу» Микеланджело. Работа вызвала возмущение Совета академии. «…Обострённая экспрессивность и динамика моей скульптуры ничего общего не имела с установками академии, предпочитавшей „тишь да гладь“ — жанровость сюжетов, привычность, вылизанность форм… — вспоминал мастер. — Академистов смущало, что я нарушил

обычные пропорции. Они „вершками“ измеряли мою работу, не вникая в её смысл. Я неплохо знал анатомию и в тех случаях, когда „нарушал“ её, делал это сознательно, по праву творца на художественную гиперболу».

Работая над сказочными и фольклорными образами, знакомыми ему с детства, Конёнков обращался к необычным материалам, например к инкрустации дерева цветным камнем. С неистощимой фантазией создавались добродушный «Старичок-полевичок» (1910 г.), хитровато-озорные «Лесовик» (1910 г.) и «Пан» (1915 г.), устрашающие персонажи языческой славянской мифологии «Стрибог» (1910 г.) и «Великосил» (1909 г.) и др. По существу, то, что до сих пор находило воплощение лишь в кустарной резьбе, игрушках и произведениях прикладного искусства, Конёнков увеличил до крупных форм. В нём словно соединились два таланта — скульптора-профессионала и народного умельца.

Античная тема в творчестве мастера началась со знаменитой работы «Нике» (1906 г.) — женского образа под именем греческой богини победы. В 1912 г. Конёнков отправился в Грецию и Египет. Появились оригинальные полупортреты-полуаллегории в мраморе: «Эос[166]», «Кора[167]» (обе 1912 г.) и другие, созданные под впечатлением от путешествия. Это влияние сказалось и в резко возросшем интересе Конёнкова к передаче обнажённого тела. Он высек в мраморе замечательные статуи (например, «Сон», 1913 г.), вырезал из дерева «Девушку с поднятыми руками» (1914 г.).



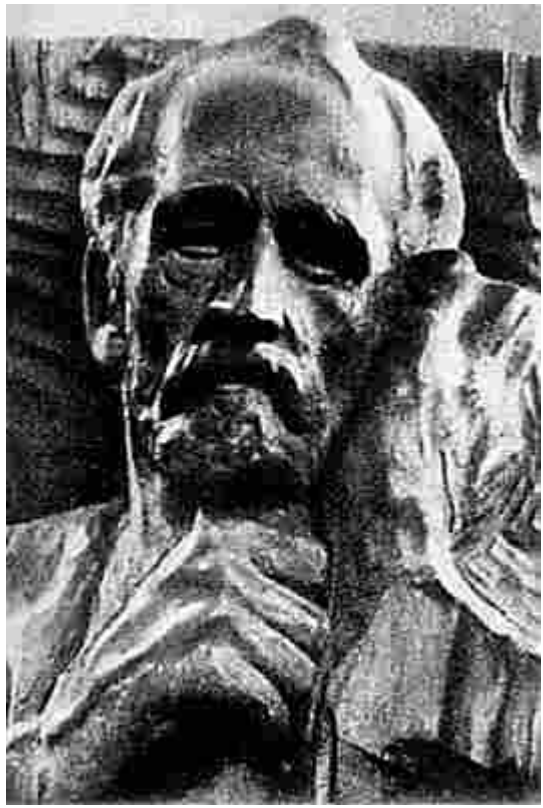
Сергей Конёнков. Сон. 1913 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Конёнков достиг больших успехов как мастер-портретист. Его творения в этом жанре отличаются многообразием и неоднозначностью характеристик, несмотря на традиционную,

довольно реалистическую манеру. Он создал бюсты писателя А. П. Чехова (1908 г.), книгоиздателя П. П. Кончаловского (1903–1904 гг.) и многие другие скульптурные портреты.

Особое место в творчестве Конёнкова занимала тема музыки. Одним из его любимых персонажей был Никколо Паганини. Мраморный портрет выдающегося итальянского композитора и скрипача мастер выполнил в 1908 г. Конёнков восхищался творениями Иоганна Себастьяна Баха и долго, мучительно искал тот пластический образ, который смог бы передать величие гения и глубину его произведений. И вот однажды (было это в 1910 г.) в куске мрамора, стоявшем в углу мастерской, скульптор, но его словам, вдруг увидел лицо Баха. Он водрузил глыбу на станок и много часов без перерыва работал над портретом. «Мой резец словно вела его музыка», — рассказывал Конёнков.

После Октября 1917 г. мастер участвовал в осуществлении плана монументальной пропаганды, создав в 1918 г. мемориальную доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов» и скульптурную группу «Степан Разин со своей ватагой», а также занимался преподавательской деятельностью. Конёнков — автор книги воспоминаний «Мой век», неоднократно переиздававшейся. В Москве после его смерти был открыт Музей-мастерская скульптора.



Сергей Конёнков. Дядя Григорий. Фрагмент. 1916 г. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов.

Александр Матвеев (1878–1960)

Александр Терентьевич Матвеев родился в Саратове. По совету своего земляка и близкого друга художника Виктора Борисова-Мусатова он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Вначале Матвеев был страстным почитателем Павла Трубецкого, но постепенно отошёл от импрессионистической манеры учителя и стал искать собственный путь в искусстве. В 1901 г., не закончив училище, Матвеев пошёл работать мастером-лепщиком на керамический завод.

К монументально-декоративной скульптуре Матвеев впервые обратился в 1905 г.: он разработал проект фонтана для только что отстроенного здания гостиницы

«Метрополь» в Москве. Модель была представлена на выставке Московского товарищества художников и привлекла внимание специалистов.

В 1906 г. скульптор отправился в Париж, где провёл год, изучая творчество французских мастеров. По возвращении он занимался оформлением садово-паркового ансамбля в крымском имении Я. Е. Жуковского близ Кучук-Коя. Ранние работы мастера — «Успокоение» (1904 г.), «Задумчивость» (1906 г.) — органично вписались в парковую среду.

Произведения Матвеева основаны на строгости, чёткости и сдержанности форм. Он стремился к простоте и ясности, к экономии пластических средств, продолжая лучшие классические традиции. Скульптор, как правило, не подчёркивал летали, изображая и лица, и фигуры обобщённо, например в композиции «Спящие мальчики» (1907 г.).

В 1907 г. мастер принял участие в выставке «Голубая роза». Здесь он показал скульптуру «Пробуждающийся». Фигура мальчика, изогнувшего спину, выражала внутренний драматизм перехода из одного состояния в другое — от сна к бодрствованию (работа не сохранилась).

Свои замыслы Матвеев осуществлял в основном в камне. Обрабатывая поверхность, он добивался особенной её шероховатости, что позволяло лучше воспринимать природную структуру конкретной разновидности камня.

Вершиной творчества Матвеева можно считать надгробие Борисова-Мусатова в Тарусе (1910–1912 гг.), изображающее мальчика, уснувшего на каменном ложе. В работе, выполненной из грубого зернистого гранита, художник сохранил почти этюдную свежесть и непосредственность. Это произведение столь же оптимистично, сколь трагично.

Александр Матвеев. Задумчивость. 1906 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Александр Матвеев. Надгробие В. Э. Борисова-Мусатова. 1910–1912 гг. Таруса.

Русские коллекционеры

На рубеже XIX и XX столетий в России жили меценаты, чьи заслуги перед национальной культурой неоценимы. Это прежде всего москвичи, представители крупных торговых и промышленных династий — С. И. Щукин и И. А. Морозов.

Сергей Иванович Щукин (1854–1936) получил высшее образование в коммерческой академии в Германии и в 1890 г. возглавил семейное предприятие — Торговый дом «Иван Щукин с сыновьями». Этого талантливого и энергичного предпринимателя партнёры прозвали «дикобразом» за упрямство в торговых сделках. После женитьбы Щукин поселился в Большом Знаменском переулке, в особняке, известном в Москве

как бывший дворец князей Трубецких. В доме Щукиных желанными гостями всегда были художники, музыканты, актёры.

Начало своей знаменитой коллекции Щукин положил в 90-х гг. XIX в., когда заинтересовался современной западной живописью. Он часто бывал в Париже и в один из приездов приобрёл работу французского импрессиониста Клода Моне «Сирень на солнце». Первая картина Моне, оказавшаяся в России, произвела огромное впечатление на ценителей-профессионалов — московских живописцев. Однако широкая публика не только в России, но и на родине импрессионизма, во Франции, ещё не понимала, а иногда не желала понимать такую живопись. Щукин, обладая тонким чутьём, смог предугадать, какую роль сыграют импрессионисты в истории искусства.

Вскоре в коллекции русского мецената появились полотна, ныне ставшие классикой: «Портрет Жанны Самари» и «Девушки в чёрном» Огюста Ренуара, «Стог сена» и «Бульвар Капуцинок» Клода Моне, картины Камиля Писсарро, Эдгара Дега. С 1903–1904 гг. Щукин начал собирать работы Поля Сезанна, Поля Гогена, Винсента Ван Гога, Пабло Пикассо, которые привлекли коллекционера своей необычностью. Сам он говорил: «Если, увидев картину, ты испытываешь психологический шок, — покупай её».

С творчеством Анри Матисса Щукин впервые познакомился в 1905 г. на выставке в Париже и с тех пор оставался неизменным покупателем его полотен. В 1910 г. Матисс выполнил два живописных панно для особняка Щукина — «Музыка» и «Танец», а в 1911 г. художник приезжал в Москву.

В 1908 г. Щукин составил завещание, по которому вся его богатейшая коллекция переходила в собственность города. В 1918 г. было решено превратить особняк в Большом Знаменском переулке в музей современного искусства. А бывшему хозяину разрешили поселиться в домике привратника. До отъезда из России в 1919 г. он водил экскурсии по музею.

Сегодня шедевры, собранные С. И. Щукиным, составляют гордость крупнейших российских музеев — Эрмитажа и Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Иван Абрамович Морозов (1871–1921) закончил

Цюрихский политехникум (Швейцария) и, вернувшись в Россию, вступил в управление семейной фирмой — Товариществом Тверской мануфактуры бумажных изделий. Его старший брат Михаил Абрамович Морозов (1870–1903), преуспевающий промышленник, собрал большую коллекцию картин русских художников: Исаака Левитана, Василия Сурикова, Валентина Серова, Константина Коровина, Виктора Васнецова. Увлекался он и западноевропейским искусством. После его смерти в 1903 г. Иван Морозов продолжил дело брата. Постепенно собрание начало пополняться произведениями французских импрессионистов. Сильное влияние на Морозова оказал Сергей Щукин.

Их интересы в области искусства совпадали, но они были не соперниками, а друзьями. Коллекция одного как бы дополняла коллекцию другого.

Морозов очень основательно и вдумчиво подходил к составлению своего собрания. Он любил Пьера Боннара, и в его коллекцию вошло больше тридцати произведений этого живописца. Морису Дени Морозов заказал серию декоративных работ для украшения концертного зала в своём московском особняке на улице Пречистенке. После того как Щукин познакомил Морозова с Матиссом, коллекцию украсили три пейзажа, привезённые художником из путешествия по Африке. Вскоре Морозова заинтересовали яркие полотна Гогена, написанные на Таити («Пейзаж с павлином», «Женщина, держащая плод», «Чудесный источник»). Позднее в доме на Пречистенке появились и картины Ван Гога («Пейзаж в Овере после дождя», «Красные виноградники в Арле», «Прогулка заключённых»).

Валентин Серов. Портрет И. А. Морозова. Фрагмент. 1910 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Живопись

Михаил Нестеров (1862–1942)

Михаил Васильевич Нестеров родился в Уфе в купеческой семье; получил образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и в Петербургской академии художеств.

Ранние произведения Нестерова, считавшего себя учеником В. Г. Перова и В. Е. Маковского, выполнены на исторические сюжеты в реалистической манере передвижников. Но вскоре в его творчестве наступил резкий перелом. Отныне художник стремился передать тоску по утраченному, несбыточному, воплотить тему мятущейся души, готовой скрыться от мирских треволнений за стенами монастыря, и, наконец, тему уединения, душевного покоя, раскрыть которую мастеру помогал лирический русский пейзаж. Сам Нестеров называл направление, в котором

работал, «опоэтизированным реализмом». Уходя в мир чувств, он искал свой идеал в глубоко и искренне верующих людях прошлого.

«Видение отроку Варфоломею» (1889–1890 гг.) — центральное произведение Нестерова. В его основу лёг эпизод из жития преподобного Сергия Радонежского — одного из самых почитаемых святых на Руси, основателя Троице-Сергиевой лавры. Мальчик-пастушок Варфоломей (будущий Сергий) потерял жеребят в лесу. Отправившись на поиски, он забрёл в пустынное место и встретил незнакомого старца-священника. Тот дал отроку кусочек просфоры[168] и вместе с ним — тягу к учению и просветлению.

В стилистике картины отчётливо проступают признаки национального варианта модерна. Местом действия служит реальный среднерусский пейзаж в окрестностях Абрамцева. Через природу художник пытался донести настроение созерцательности и умиротворения.

Это полотно открывало так называемый «Сергиевский цикл», в который ещё вошли «Юность преподобного Сергия» (1892–1897 гг.), «Труды Сергия Радонежского» (1896–1897 гг.), «Преподобный Сергий Радонежский» (1899 г.).

Одновременно мастер запечатлел образы монахов и пустынников, старцев-отшельников, мечтателей и печальных девушек. Все они предстают на фоне неброских русских пейзажей. Природа на картинах Нестерова всегда тиха и спокойна. Здесь никогда не бушуют бури, не льют дожди, не грохочет гром и ветер не качает деревьев. Голубизна неба безмятежно чиста, прозрачна. Одинокие скиты, главки деревянных церквей на фоне неба — всё это поддерживает ощущение прочной связи прошлого с настоящим. В работах «Под благовест» (1895 г.), «Великий постриг» (1898 г.) и других художник не описывает конкретных событий. Это — события православной духовной жизни.

Программными произведениями мастера стали «Святая Русь» (1905 г.) и «На Руси» («Душа народа», 1916 г.). На первой картине художник представил Христа в окружении русских святых и народа, на фоне русской природы. Полотно «На Руси» изображает крестный ход. Здесь Нестеров создаёт обобщённый образ русского народа, показывая все сословия и типы, не только современные, но и исторические. На картине запечатлены и реальные персонажи — Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и др.

Михаил Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889–1890 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Нестеров. Под благовест. 1895 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

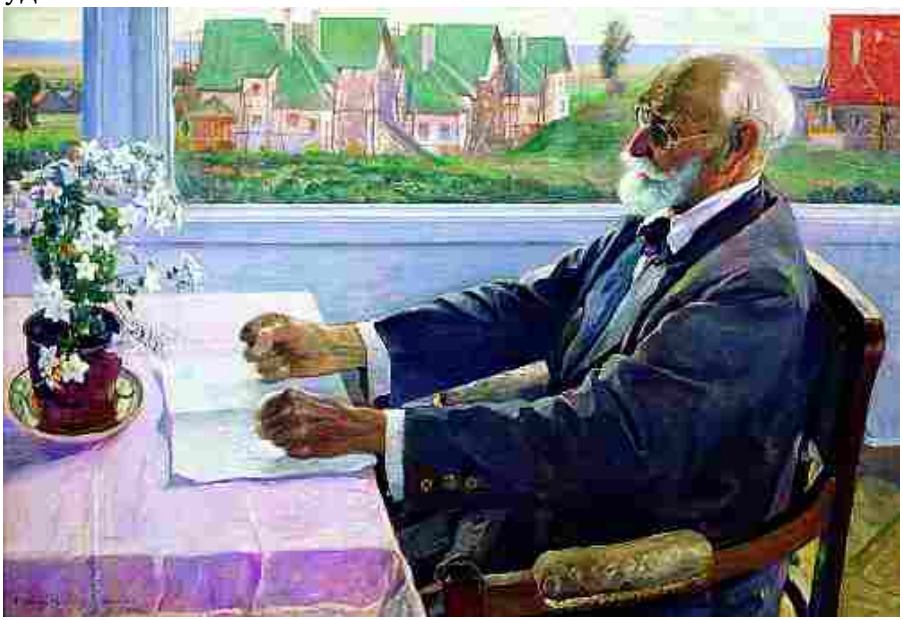
Михаил Нестеров. Философы (Портрет П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова). 1917 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Художника всегда притягивал портретный жанр. Правда, в начале творческого пути он писал портреты лишь как этюды к будущим картинам. К 1905–1906 гг. относится собственно портретный цикл Нестерова, куда вошли портреты жены, дочери, княгини Н. Г. Яшвиль, художника Яна Станиславского.

Второй портретный цикл Нестеров посвятил философии и религии. В 1917 г. мастер написал портрет выдающихся русских религиозных мыслителей — П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова, прогуливающихся у Троице-Сергиевой лавры. Эта картина, в которой Святая Русь как бы соединилась с реальной Россией, получила название «Философы».

После революции художник находился в растерянности перед шквалом событий, унёсшим привычный жизненный уклад. Вплоть до 1922 г. он не создал сколько-нибудь значительных произведений, это было время молчания. Не желая участвовать в

реализации ленинского плана монументальной пропаганды, Нестеров уехал из Москвы, и его мастерская оказалась разгромленной. Но всё же в советские годы он стал автором замечательной галереи портретов известных московских учёных, художников.



Михаил Нестеров. Портрет И. П. Павлова. 1935 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Константин Коровин (1861–1939)

Константина Алексеевича Коровина часто называют «русским импрессионистом». Действительно, из всех русских художников рубежа XIX–XX вв. он наиболее полно усвоил некоторые принципы этого направления — радостное восприятие жизни, стремление к передаче мимолётных ощущений, тонкой игры света и цвета.

Коровин, коренной москвич, получил образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Во времена его учёбы (1875–1886 гг.) ведущими преподавателями были художники-передвижники — В. Г. Перов, А. К. Саврасов.

Однако молодому художнику оказался чужд главный принцип русского реализма — повышенное внимание к сюжету, содержанию произведения в ущерб чисто живописным поискам. Для Коровина вопрос «как писать?» всегда был важнее проблемы «что писать?». Любой мотив заслуживал внимания, если заключал

в себе хоть искру красоты. Это подтверждает ранняя работа «Портрет хористки» (1883 г.), во многом близкая исканиям импрессионизма. Некрасивая, но привлекающая внимание, героиня о чём-то грезит. Мастер пытается передать её странное обаяние при помощи игры света на лице, платье, шляпке, зелёной листве, обобщённо «набросанной» на втором плане.

Константин Коровин. Портрет хористки. 1883 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Константин Коровин. У балкона. Испанки Леонора и Ампара. 1888–1889 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Поездка по Испании, Италии и Франции (1888–1889 гг.) принесла живописцу немало новых впечатлений. Молодые женщины стоят в комнате у балкона и сквозь приоткрытые жалюзи наблюдают за происходящим на улице. В картине нет ярких цветовых пятен. Предметы интерьера — ковры, скатерть на столе, ваза, занавески — написаны приглушёнными красками. Эта сдержанная, изысканная палитра составляет главное достоинство работы.

Константин Коровин. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Константин Коровин. Зимой. Фрагмент. 1894 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Стремлением решать прежде всего живописные задачи проникнуты портреты и жанровые сцены Коровина 80-х гг.

Большое место в творчестве Коровина занимал пейзаж. Художник писал и парижские бульвары («Париж. Бульвар Капуцинок», 1906 г.), и эффектные морские виды, и среднерусскую природу. Картина «Зимой» (1894 г.) изображает скромный, неприметный уголок России. Но она притягивает внимание зрителя своей сложной, хотя и лишённой внешних эффектов цветовой гаммой, тончайшими переходами тонов, разнообразием приёмов наложения красок.

Совсем иной становится палитра мастера в натюрмортах. Он пишет густыми сочными красками, крупными контрастными мазками («Рыбы, вино и фрукты», 1916 г.).

Коровин много работал для театра, оформлял драматические, оперные и балетные спектакли. Так, в 1909 г. художник выполнил эскизы декораций и костюмов для постановки оперы Н. А.

Римского-Корсакова «Золотой петушок», осуществлённой в Большом театре.

В русском искусстве конца XIX в. были ещё очень сильны реалистические традиции передвижников, для которых точная картина действительности и её социальная оценка были намного важнее живописной формы и техники. Поэтому творчество Коровина получило признание далеко не сразу. Он же оказался одним из первых, кто блестяще продемонстрировал русской публике, что красота живописи, передающей ощущение полноты бытия, и есть самое глубокое содержание любой картины.

Константин Коровин. Рыбы, вино и фрукты. 1916 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Валентин Серов (1865–1911)

Искусство Валентина Александровича Серова трудно отнести к какому-нибудь одному художественному направлению. В нём слышны отголоски многих живописных традиций: от реализма до импрессионизма и модерна. Сам же художник ещё в юности довольно просто и ясно сформулировал одну из своих главных творческих задач: «Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное».

Серов родился в семье музыкантов. Его отец — знаменитый

композитор Александр Николаевич Серов, мать — пианистка. Дарование будущего живописца обнаружилось рано: на рисунки девятилетнего мальчика обратил внимание Илья Репин, ставший его учителем и другом. Он посоветовал Серову поступить в Академию художеств. Правда, академию Серов не закончил.

Больше всего Серов прославился как портретист. В 1887 г. в Абрамцеве он создал свой шедевр «Девочка с персиками». Это был портрет дочери С. И. Мамонтова Веры. Художник так рассказывал о нём: «Всё, чего я добивался, это — свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил её, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности…». Серов много работал вне мастерской, на открытом воздухе. В портрете М. Я. Симонович — «Девушка, освещённая солнцем» (1888 г.) — он стремился передать игру света и тени. И вновь — та же свежесть красок, то же ощущение полноты жизни и упоение юностью. В этих произведениях чувствуется увлечение импрессионизмом. Художник всегда с любовью вспоминал о них, считал лучшими в своём творчестве.

Знаток человеческих характеров, Серов помещал модели в удобную, естественную для них обстановку: светских барышень и дам писал в гостиных, деловых людей — в конторах и кабинетах, друзей-живописцев — в мастерских, детей — на прогулке или за чтением. Очень многие мечтали иметь портрет кисти «знаменитого Серова», но, по словам дочери художника, «боялись его всевидящего ока». Казалось, от этого внимательного, подчас беспощадного взгляда ничто не ускользало. Своей живописью мастер «делал характеристику», как любил говорить он сам.

Что ни портрет у Серова, то новая композиция, новый психологический образ. Светскую модницу С. М. Боткину (1899 г.) он изобразил «расфуфыренной», на нелепом, безвкусном диване. Изысканностью живописной манеры запоминается портрет З. Н. Юсуповой (1900–1902 гг.). Знатная дама в роскошном шёлковом платье спокойно расположилась в элегантной гостиной, возле неё примостился белый шпиц. Столь же выразительна живопись и в портрете великого князя Павла Александровича (1897 г.). Но как скучны, неподвижны фигура и глаза модели в сравнении с живым взглядом коня, ставшего поистине «героем» произведения. Портрет великого князя получил главный приз на парижской Всемирной выставке 1900 г.

Валентин Серов. Девочка с персиками. 1887 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Валентин Серов. Портрет З. Н. Юсуповой. 1900–1902 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Валентин Серов. Портрет княгини О. К. Орловой. 1911 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Известная московская меценатка Г. Л. Гиршман (1907 г.) запечатлена в необычной для портрета позе. Она стоит у зеркала вполоборота к зрителю, одной рукой манерно снимает меховую накидку, другой изящно опирается на туалетный столик. Наряд героини преднамеренно «прост» — благородное сочетание чёрного и белого. В её жесте, выражении лица нет ничего вызывающего, вульгарного, однако мимолётные штрихи обнаруживают ироничное отношение художника к роли, которую выбрала для себя Гиршман. Высочайшего мастерства достиг Серов в портрете княгини О. К. Орловой (1911 г.). Её фигура написана в резком изломе, изящен поворот головы. Перед зрителем классический парадный портрет знатной дамы. Но и

здесь за внешним блеском скрывается острая ирония автора, почти насмешка.

Больше всего Серов любил изображать художников, писателей, драматических и оперных артистов. Портрет великой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой (1905 г.) самый значительный и известный среди них. Её осанка царственна и горда, уже немолодое лицо одухотворённо, торжественно. Архитектор Фёдор Шехтель, увидев портрет, воскликнул: «Это памятник Ермоловой! С этого холста она продолжает жечь сердца!».

Валентин Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Художник никогда не повторял однажды найденных приёмов. Его творчество поражает поисками необычных решений, неожиданной сменой жанров.

Серов был превосходным пейзажистом. Его ранние этюды на случайные сюжеты выполнены в импрессионистической манере. В пейзаже «Зима в Абрамцеве. Церковь» (1886 г.) храм Спаса Нерукотворного изображён среди сияющих снегов. «Заросший пруд» (1888 г.) написан в имении Домотканово, где мастер часто проводил лето. Вновь и вновь Серов обращался к теме русской природы. Неяркий, с сереньким небом и покосившимися, «растрёпанными» сараями, деревенский пейзаж волнует и влечёт живописца: «Октябрь. Домотканово» (1895 г.), «Баба с лошадью» (1898 г.) и др.

С 1899 г. Серов принимал участие в выставках объединения «Мир искусства», куда входили такие художники, как Александр Бенуа, Лев Бакст, Евгений Лансере. Под их влиянием Серов заинтересовался исторической темой. Художника особенно привлекала эпоха Петра I. На полотне «Пётр I» (1907 г.) царь изображён во время строительства Петербурга. Он стремительно шагает навстречу невским ветрам. Его сподвижники пригнулись и едва поспевают за ним.

Валентин Серов. Портрет Иды Рубинштейн. 1910 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Валентин Серов. Заросший пруд. Фрагмент. 1888 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Валентин Серов. Баба с лошадью. Фрагмент. 1898 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Валентин Серов. Пётр I. 1907 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Валентин Серов. Похищение Европы. 1910 г. Собрание Серовых, Москва.

В 1907 г. Серов отправился в путешествие по Греции. Впечатления от поездки нашли отражение в картинах «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы» (обе 1910 г.). В последнем полотне художник использовал древнегреческий миф о финикийской царевне Европе, которой пленился бог Зевс. Превратившись в быка, он переплыл море и похитил красавицу. Моделью девушки живописцу послужила античная скульптура портика храма Эрехтейон на Акрополе в Афинах. Чистое серебристое небо, голубизна сияющих на солнце морских вод задают колорит картины. Это уже настоящее произведение модерна, в нём тонко сочетаются реальное и условное.

Константин Коровин, преклоняясь перед творчеством Серова, писал о нём: «…может быть, в нём был не столько художник… сколько искатель истины».

Михаил Врубель (1856–1910)

Михаил Александрович Врубель родился в Омске в семье

военного юриста. С детства он интересовался искусством, поэтому брал частные уроки рисования, учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств[169]. Однако профессиональным художником он стал довольно поздно. После окончания юридического факультета Санкт-Петербургского университета в 1880 г. Врубель поступил в Академию художеств.

К тому времени он уже был европейски образованным человеком, владел четырьмя языками, хорошо знал современные философские течения. В академии он брал уроки у Ильи Репина, изучал рисунок в мастерской Павла Чистякова.

В 1884 г. Врубель получил приглашение приехать в Киев, чтобы выполнить росписи Кирилловской церкви XII в. Он создал несколько композиций, среди которых особое место занимает образ Богоматери. Подобно мастерам эпохи Возрождения, живописец придал ей черты женщины, в которую был влюблён. Это вызвало недовольство современников, не пожелавших молиться «на знакомую даму».

Вскоре Врубель уехал в Италию. Вернувшись из Венеции в Киев, художник попал в центр поисков большого национального стиля — этой задачей был вдохновлён Виктор Васнецов, работавший над росписями недавно построенного Владимирского собора. Но стиль Васнецова не привлекал Врубеля — он искал собственный язык.

Своеобразие его живописной манеры заключалось в бесконечном дроблении формы на грани, окрашенные как бы изнутри светом и цветом. «Я хочу, чтобы всё тело Его лучилось, чтобы всё оно сверкало, как один огромный бриллиант жизни», — говорил он о своём видении образа Христа. Эскизы Врубеля из-за несоответствия канону жюри не приняло.

Осенью 1889 г. художник жил в подмосковном Абрамцеве, в имении С. И. Мамонтова. Здесь, работая в гончарной мастерской, он открыл для себя искусство майолики (разновидность керамики). Так возникли красочные изразцовые камины с русскими богатырями, скамьи с русалками; играющие переливами цвета сказочные скульптуры («Садко», «Снегурочка», «Лель», «Берендей» и др.).

С середины 90-х гг. Врубель работал в Частной русской опере Мамонтова как мастер-декоратор, общался с музыкантами, певцами, художниками. В 1895 г. на репетиции он впервые услышал молодую певицу Надежду Ивановну Забелу, которая впоследствии стала его женой. Надежда Забела вдохновила художника на создание многих сказочных и портретных образов в живописи, графике, майолике. Её черты Врубель запечатлел в «Царевне-лебеди» (1900 г.), по сути сценическом портрете

певицы; она воплотилась в «Маргариту» (1896 г.); её огромные глаза проступают сквозь сине-лиловый хаос линий и пятен «Сирени» (1900 г.).

Михаил Врубель. Демон поверженный. 1901 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Врубель. Демон сидящий. 1890 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Увлечение Врубеля образом Демона началось с конкурса на тему «Дьявол», объявленного редакцией журнала «Золотое руно». Мастер упорно искал пластическое выражение идеи гордого вызова миру, порыва личности к свободе. Демон преследовал его, манил неуловимостью облика, заставляя возвращаться опять и опять, избирать всё новые и новые техники для своего воплощения.

К экзотическим темам, историческим мотивам, фольклору, мифологии, образам Средневековья Врубель обращался и тогда, когда оформлял интерьеры: он выполнил панно «Суд Париса» (1893 г.) для частного особняка; композиции «Фауст», «Маргарита» и «Мефистофель»[170] (1896 г.) для кабинета в доме А. В. Морозова в Москве. В 1896 г. на Нижегородской ярмарке были выставлены два панно Врубеля: «Микула Селянинович», на тему русских былин, и «Принцесса Грёза», по мотивам пьесы французского поэта и драматурга Эдмона Ростана (затем копия этого панно украсила фасад московской гостиницы «Метрополь»).

Михаил Врубель. Царевна-лебедь. 1900 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Врубель. Микула Селянинович. 1896 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Врубель. Принцесса Грёза. 1896 г. Гостиница «Метрополь», Москва.

Врубель нередко писал портреты знакомых и друзей: без малейших затруднений мастер передавал портретное сходство, раскрывал сущность характера человека.

В 1902 г. Врубель тяжело заболел, остаток жизни ему суждено было провести в психиатрических больницах. С тех пор почти всё, что рисовал художник, он уничтожал. Врубель делал карандашом портреты врачей, угрюмых санитаров, изображал настольные игры больных, вид из окна больницы. Ночами, при свете лампы, рисовал углы комнаты, диван, графин, стакан воды, смятую постель, брошенную на спинку кровати одежду. Мастер

работал, пока не отказало зрение. В 1906 г. художник создал последнюю работу — «Портрет Брюсова».

Михаил Врубель. Пан. 1899 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Картина написана под впечатлением рассказа французского писателя Анатоля Франса «Святой Сатир». Художник создал странный, зыбкий мир с кривыми берёзками, тусклым светом луны, мир, подверженный таинственным превращениям, где герой античных легенд напоминает русского лешего. Глаза Пана словно два маленьких озера; они грустно устремлены на зрителя.

Михаил Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Врубель. К ночи. 1900 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

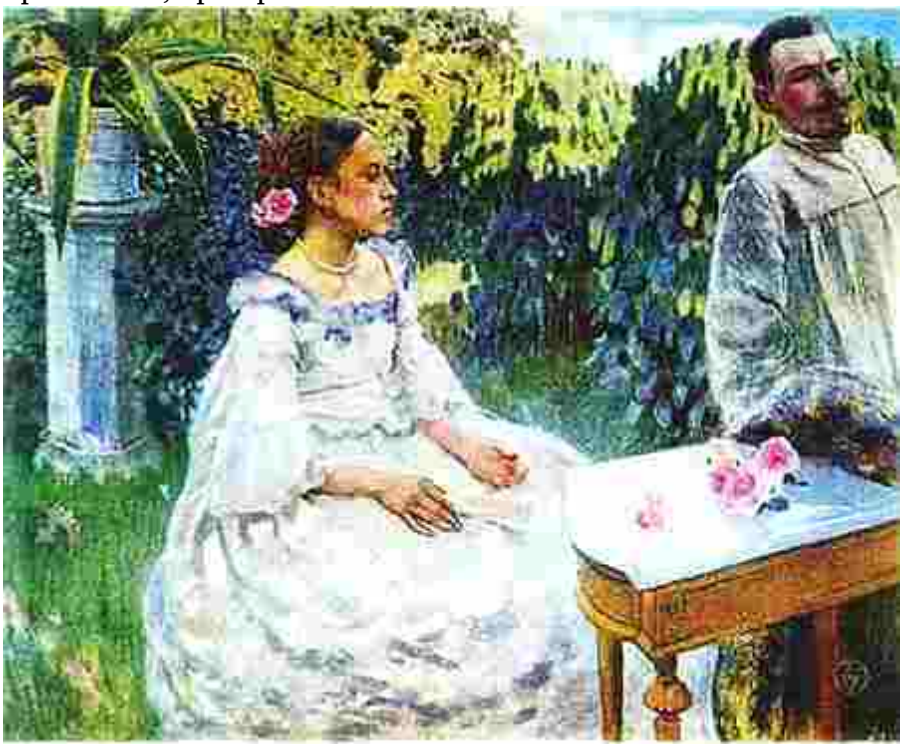
Виктор Борисов-Мусатов (1870–1905)

Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов родился в Саратове. Когда ему было одиннадцать лет, он поступил в реальное училище с естественно-научным и математическим уклоном. Преподаватель рисования обратил внимание на способности мальчика и убедил родителей отправить его в Москву. В 1890 г. Борисов-Мусатов поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, а ещё через год — в Академию художеств.

Чтобы продолжить образование, Борисов-Мусатов в 1895 г. отправился в Париж, где провёл три года. Он часто посещал музеи, знакомился с искусством европейских мастеров. Художник стремился совершенствовать свой стиль, сочетая принципы импрессионизма и собственные наблюдения над натурой.

Приезжая на лето в родной Саратов, Борисов-Мусатов много работал на пленэре (вне мастерской, на природе). В своих этюдах он пытался запечатлеть игру воздуха и цвета. Сюжет, события не особенно интересовали художника. В 1897 г. он написал этюд «Агава». На переднем плане, вплотную к краю, изображён

цветочный горшок с мясистым, сочным растением. Цвета звучно перемешаны, пространство залито солнечным светом.



Виктор Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой. 1898 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Виктор Борисов-Мусатов. Гобелен, Фрагмент. 1901 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Через год появился «Автопортрет с сестрой». Картина стилизована «под старину»: сестра художника Елена одета в платье по моде прошедших времён. В последующих работах — «Осенний мотив» (1899 г.), «Гармония» (1900 г.), «Прогулка» (1901 г.) — живописец опять обратился к прошлому. Его персонажи не конкретные люди, автор сам придумал их и облачил в камзолы, белые парики, платья с кринолинами[171]. Перед зрителем открывался поэтический, идеализированный мир старых тихих «дворянских гнёзд», далёкий от всеобщего смятения современной переломной эпохи.

Излюбленной техникой мастера стали пастель и темпера, дающие нежные, приглушённые тона. Темперой выполнена

картина «Гобелен[172]» (1901 г.), изображающая двух девушек в парке старинной усадьбы. Сквозь тонкий слой краски проступает фактура холста, видны переплетения нитей, узелки, и это делает картину похожей на тканый ковёр.

На полотне «Водоём» (1902 г.), особенно важном в творчестве Борисова-Мусатова, вновь запечатлены в случайных позах две женские фигуры. Время остановилось, ничего не происходит. Человек полностью слился с природой. В картине преобладает голубой цвет, на нём построена вся живописная ткань. Голубое перекликается с белым и зелёным, рождая разнообразные цветовые сочетания. Композиция картины довольно необычна: если женщин художник изображает увиденными прямо перед собой, то водоём — как бы сверху. Второй план словно приподнят, отчего линия горизонта оказалась за пределами холста. Деревья, небо, облака — всё это только отражения в овальном зеркале пруда.

Женские образы позволяли живописцу выразить тончайшие смены настроения. На полотне «Изумрудное ожерелье» (1903–1904 гг.) среди яркой зелени весеннего луга, словно в хороводе, замерли дамы в старинных одеяниях. Эта романтическая композиция Борисова-Мусатова рождает смутную тревогу. А в картине «Призраки» (1903 г.) неясное предчувствие перерастает в тоску. Какая безысходность в безликих призрачных фигурах, блуждающих в сумерках по заброшенной усадьбе!

Последние годы жизни художник провёл в Тарусе, на берегу Оки. Спасения от одиночества, бедности он искал среди грёз и фантазий: так родился «Реквием» (1905 г.). Шествие героинь глубоко печально, будто бесконечно скорбная мелодия. Борисов-Мусатов не успел завершить картину: преждевременная смерть прервала работу.

Виктор Борисов-Мусатов. Водоём. 1902 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Виктор Борисов-Мусатов. Изумрудное ожерелье. 1903–

1904 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

«Мир искусства»

Художественное объединение «Мир искусства» заявило о себе выпуском одноимённого журнала на рубеже XIX–XX вв. Выход первого номера журнала «Мир искусства» в Петербурге в конце 1898 г. стал итогом десятилетнего общения группы живописцев и графиков во главе с Александром Николаевичем Бенуа (1870–1960).

Главная идея объединения была выражена в статье выдающегося мецената и знатока искусства Сергея Павловича Дягилева (1872–1929) «Сложные вопросы. Наш мнимый упадок». Основной целью художественного творчества объявлялась красота, причём красота в субъективном понимании каждого мастера. Такое отношение к задачам искусства давало художнику абсолютную свободу в выборе тем, образов и выразительных средств, что для России было достаточно ново и необычно.

«Мир искусства» открыл для русской публики немало интересных и неизвестных ей ранее явлений западной культуры, в частности финскую и скандинавскую живопись, английских художников-прерафаэлитов и графика Обри Бёрдсли. Огромное значение для мастеров, объединившихся вокруг Бенуа и Дягилева, имело сотрудничество с литераторами-символистами. В двенадцатом номере журнала за 1902 г. поэт Андрей Белый опубликовал статью «Формы искусства», и с тех пор крупнейшие поэты-символисты регулярно печатались на его страницах. Однако художники «Мира искусства» не замкнулись в рамках символизма. Они стремились не только к стилевому единству, но и к формированию неповторимой, свободной творческой личности.

Как цельное литературно-художественное объединение «Мир искусства» просуществовал недолго. Разногласия между художниками и литераторами привели в 1904 г. к тому, что журнал закрыли. Возобновление в 1910 г. деятельности группы уже не могло вернуть её былой роли. Но в истории русской культуры это объединение оставило глубочайший след. Именно оно переключило внимание мастеров с вопросов содержания на проблемы формы и изобразительного языка.

Отличительной особенностью художников «Мира искусства» была многогранность. Они занимались и живописью, и оформлением театральных постановок, и декоративно-прикладным искусством. Однако важнейшее место в их наследии

принадлежит графике.

Лучшие произведения Бенуа графические; среди них особенно интересны иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» (1903–1922 гг.). Главным «героем» всего цикла стал Петербург: его улицы, каналы, архитектурные шедевры предстают то в холодной строгости тонких линий, то в драматическом контрасте ярких и тёмных пятен. В кульминационный момент трагедии, когда Евгений бежит от скачущего за ним грозного исполина — памятника Петру, мастер рисует город тёмными, мрачными красками.

Александр Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1905–1907 гг.

Лев Бакст. Танец семи покрывал. Эскиз костюма Саломеи к балету Р. Штрауса по пьесе О. Уайльда «Саломея». 1908 г.

Лев Бакст. Одалиска. Эскиз костюма к балету «Шехеразада» на музыку сюиты Н. А. Римского-Корсакова. 1910 г.

Творчеству Бенуа близка романтическая идея противопоставления одинокого страдающего героя и мира, равнодушного к нему и этим убивающего его.

Оформление театральных спектаклей — самая яркая страница в творчестве Льва Самуиловича Бакста (настоящая фамилия Розенберг; 1866–1924). Наиболее интересные его работы связаны с оперными и балетными постановками «Русских сезонов» в Париже 1907–1914 гг. — своеобразного фестиваля русского искусства, организованного Дягилевым. Бакст выполнил эскизы декораций и костюмов к опере «Саломея» Р. Штрауса, сюите «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, балету «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси и другим спектаклям. Особенно замечательны эскизы костюмов, ставшие самостоятельными графическими произведениями. Художник моделировал костюм, ориентируясь на систему движений танцовщика, через линии и цвет он стремился раскрыть рисунок танца и характер музыки. В его эскизах поражают острота

видения образа, глубокое понимание природы балетных движений и удивительное изящество.

Одной из главных тем для многих мастеров «Мира искусства» стало обращение к прошлому, тоска по утраченному идеальному миру. Любимой эпохой было XVIII столетие, и прежде всего период рококо. Художники не только пытались воскресить это время в своём творчестве — они привлекли внимание публики к подлинному искусству XVIII в., фактически заново открыв творчество французских живописцев Антуана Ватто и Оноре Фрагонара и своих соотечественников — Фёдора Рокотова и Дмитрия Левицкого.

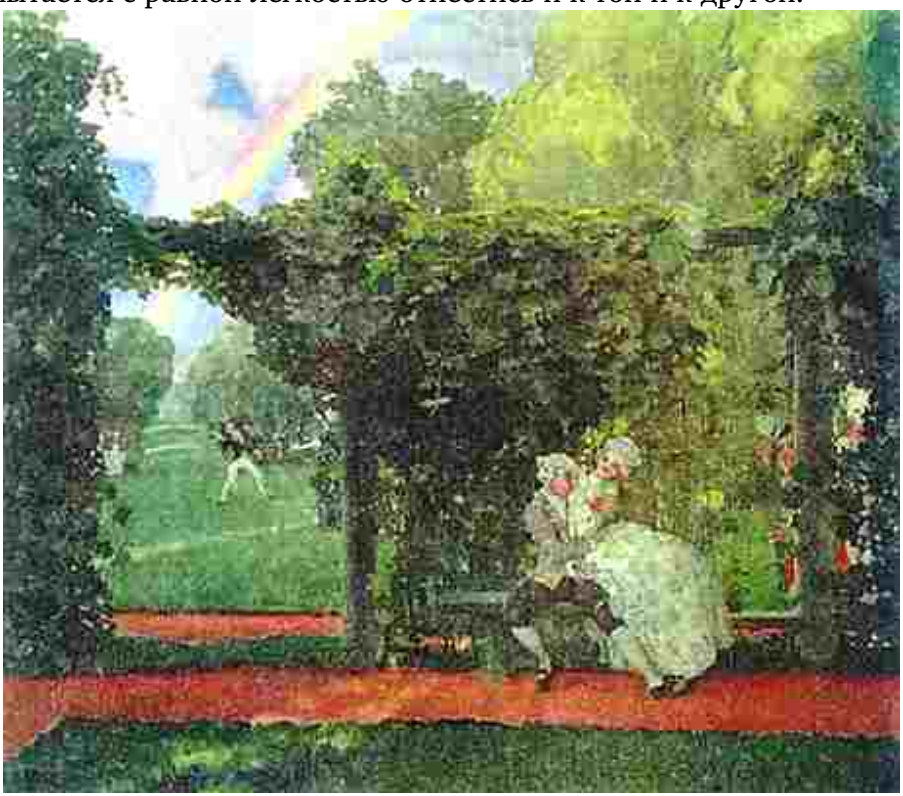
С образами «галантного века» связаны работы Бенуа, в которых версальские дворцы и парки представлены как прекрасный и гармоничный, но покинутый людьми мир. Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) предпочитал изображать картины русской жизни XVIII в.

Евгений Лансере. Петербург начала XVIII века. 1906 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

С особенной выразительностью мотивы рококо проявились в работах Константина Андреевича Сомова (1869–1939). Он рано приобщился к истории искусства (отец художника был хранителем коллекций Эрмитажа). Закончив Академию художеств, молодой мастер стал великолепным знатоком старой живописи. Сомов блистательно имитировал её технику в своих картинах. Основной жанр его творчества можно было бы назвать вариациями на тему «галантной сцены». Действительно, на полотнах художника словно вновь оживают персонажи Ватто — дамы в пышных платьях и париках, актёры комедии масок. Они

кокетничают, флиртуют, поют серенады в аллеях парка, окружённые ласкающим сиянием предзакатного света.

Однако все средства живописи Сомова направлены на то, чтобы показать «галантную сцену» как фантастическое видение, на мгновение вспыхнувшее и сразу же исчезнувшее. После него остаётся лишь воспоминание, причиняющее боль. Не случайно среди лёгкой галантной игры возникает образ смерти, как в акварели «Арлекин и Смерть» (1907 г.). Композиция чётко разделена на два плана. Вдали традиционный «набор штампов» рококо: звёздное небо, влюблённые пары и т. д. А на переднем плане тоже традиционные персонажи-маски: Арлекин в пёстром костюме и Смерть — скелет в чёрном плаще. Силуэты обеих фигур очерчены резкими изломанными линиями. В яркой палитре, в некоем нарочитом стремлении к шаблону чувствуется мрачный гротеск. Утончённое изящество и ужас смерти оказываются двумя сторонами одной медали, и живописец словно пытается с равной лёгкостью отнестись и к той и к другой.



Константин Сомов. Осмеянный поцелуи. 1908 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Ностальгическое восхищение прошлым Сомову удалось особенно тонко выразить через женские образы. Знаменитая работа «Дама в голубом» (1897–1900 гг.) — портрет современницы мастера художницы Е. М. Мартыновой. Она одета по старинной моде и изображена на фоне поэтичного пейзажного парка. Манера живописи блестяще имитирует стиль бидермейера. Но явная болезненность облика героини (Мартынова вскоре умерла от туберкулёза) вызывает ощущение острой тоски, а идиллическая мягкость пейзажа кажется нереальной, существующей только в воображении художника.

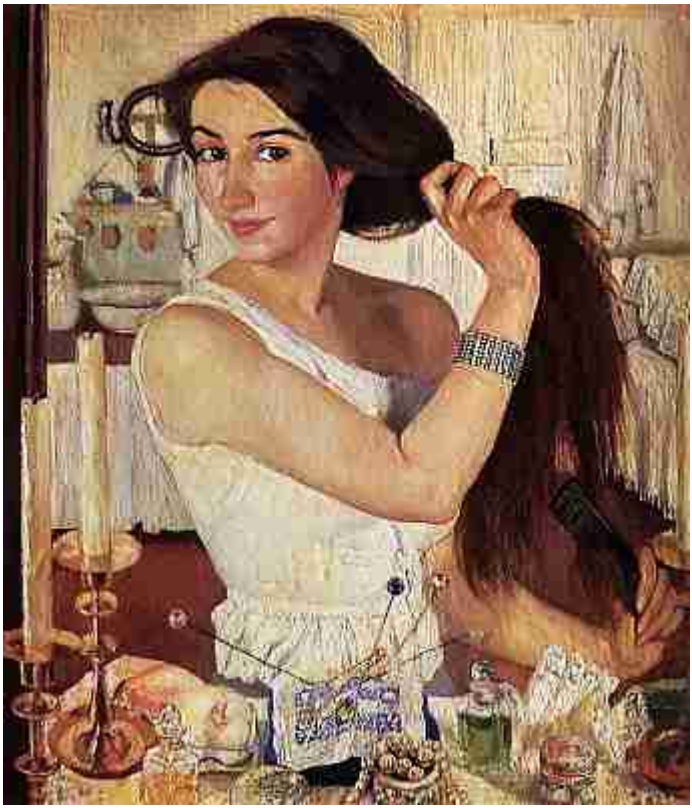
Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) сосредоточил своё внимание главным образом на городском пейзаже. Его Петербург в отличие от Петербурга Бенуа лишён романтического ореола. Художник выбирает самые непривлекательные, «серые» виды, показывая город как огромный механизм, убивающий душу человека.

Композиция картины «Человек в очках» («Портрет К. А. Сюннерберга», 1905–1906 гг.) строится на противопоставлении героя и города, который виден сквозь широкое окно. На первый взгляд пёстрый ряд домов и фигура человека с погружённым в тень лицом кажутся изолированными друг от друга. Но между этими двумя планами существует глубокая внутренняя связь. За яркостью красок выступает «механическая» унылость городских домов. Герой отрешён, погружен в себя, в его в лице нет ничего, кроме усталости и опустошённости.

Константин Сомов. Дама в голубом. 1897–1900 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Мстислав Добужинский. Человек в очках (Портрет К. А. Сюннерберга). 1905–1906 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Борис Кустодиев. Купчиха за чаем. 1918 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Зинаида Серебрякова. За туалетом. Автопортрет. 1909 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Николай Рерих. Заморские гости. 1901 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В поздний период деятельности «Мира искусства» в объединение входили Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927), Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884–1967), Николай Константинович Рерих (Рёрих, 1874–1947). Манера Кустодиева тяготела к русскому лубку и яркой, броской вывеске. Стиль Серебряковой чем-то близок живописи Раннего Возрождения. Рерих работал в те годы в неорусском стиле, предлагая особый, более декоративный его вариант.

Союз русских художников

Союз русских художников — объединение, которое возникло в 1903 г. в Москве. Его ядро составляли Константин Юон, Абрам Архипов, Игорь Грабарь, Аркадий Рылов. Большую роль в появлении Союза сыграл «Мир искусства», хотя московские мастера во многом стремились противопоставить себя петербуржцам. Они были далеки от символизма и связанных с ним идей. Их стиль соединял реалистические традиции передвижников и опыт импрессионизма в передаче воздуха и света. Находясь под некоторым влиянием творчества Константина

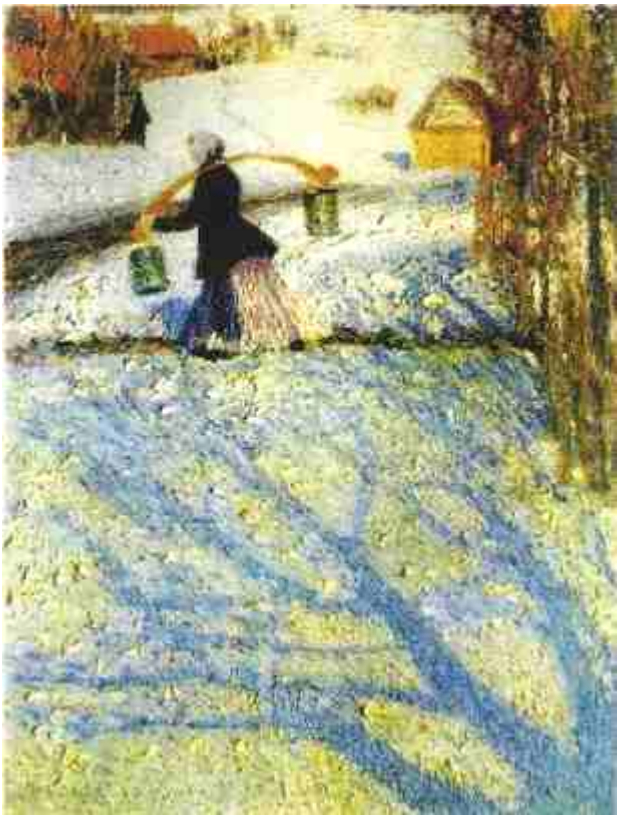
Коровина, который нередко участвовал в выставках Союза, эти художники тяготели к пейзажу и жанровой живописи.

Наиболее интересным среди пейзажистов был Константин Фёдорович Юон (1875–1958). Лучше всего ему удавались лирические зимние пейзажи («Мартовское солнце», 1915 г.; «Зимнее солнце», 1916 г.), в которых он тонко передавал игру света на подтаявшем снеге, нежную голубизну неба. А в видах Троице-Сергиевой лавры (лучший из них написан в 1910 г.) контраст белого снега и ярких по цвету зданий, куполов, человеческих фигур приобретает чисто декоративную красоту, сближающую эти работы с искусством модерна.

Любопытными поисками отмечено творчество Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960). Его мягкий и поэтичный по настроению пейзаж «Февральская лазурь» (1904 г.) свидетельствует о знакомстве художника не только с импрессионизмом, но и с более поздними течениями во французской живописи. Стволы и ветви берёз, погружённых в сияние холодного зимнего солнца, написаны короткими мазками и напоминают технику пуантилистов. Та же манера видна и в превосходном натюрморте «Неприбранный стол» (1907 г.), в котором благодаря системе рефлексов (цветных бликов) все предметы мастерски объединены в колористическое целое.

Константин Юон. Мартовское солнце. 1915 г.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Игорь Грабарь. Мартовский снег. 1904 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Игорь Грабарь. Неприбранный стол. 1907 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Очень эмоциональны пейзажи Аркадия Александровича Рылова (1870–1939), ученика А. И. Куинджи. В картине «Зелёный шум» (1904 г.) листва, колышущаяся под порывом ветра, написана сочными размашистыми мазками, а уходящая вдаль панорама кажется такой же яркой, как и передний план, что создаёт ощущение декоративности.

Художник Абрам Ефимович Архипов (1862–1930) учился у знаменитых передвижников — В. Г. Перова и В. Д. Поленова. Его жанровым полотнам присущи и реалистическое содержание, и острая социальная направленность. Однако привлекают они не столько этим, сколько чисто живописными достоинствами. Такова картина «Прачки» (конец 90-х гг. XIX в.). Её композиция, включающая только малую часть помещения, построена совсем в духе ранних работ Эдгара Дега на ту же тему. Клубящийся пар

растворяет контуры фигур и очертания лиц, а колорит, сочетающий приглушённые серые, жёлтые, коричневые и сиреневые тона, удивительно богат оттенками.

Творчество мастеров Союза русских художников при всём обаянии и высоком техническом уровне отличалось довольно сильным консерватизмом. Крепкие реалистические корни никогда не позволяли живописцам уйти в область поиска новых форм и выразительных средств. Возможно, поэтому многие члены Союза русских художников превосходно вписались в картину развития официального искусства советского периода, составив, однако, самую достойную его часть.

«Голубая роза»

В марте 1907 г. в Москве по инициативе мецената, коллекционера и художника-любителя Николая Павловича Рябушинского (1877–1951) открылась выставка группы живописцев под названием «Голубая роза». Её основные участники — Павел Кузнецов, Сергей Судейкин, Николай Сапунов, Мартирос Сарьян и другие — были выпускниками Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В начале XX в. их объединило глубокое увлечение идеями символизма. Некоторые из них сотрудничали в московских символистских журналах «Весы» и «Золотое руно». Но самым сильным было влияние В. Э. Борисова-Мусатова. Именно отталкиваясь от его живописного стиля, молодые художники-символисты определили главную задачу своего творчества: погружение в мир тончайших, неуловимых чувств, затаённых и сложных внутренних ощущений, которые невозможно объяснить словами.

Абрам Архипов. Прачки. Конец 90-х гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В отличие от других художественных группировок, для которых первая совместная выставка становилась началом пути, для московских символистов она оказалась итогом: вскоре после этого содружество начало распадаться. Однако стиль «Голубой розы» во многом определил дальнейшее творчество каждого из них.

Среди шестнадцати участников выставки особый интерес вызывает, несомненно, Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968). До начала 10-х гг. XX в. творчество художника было близко манере его учителя Борисова-Мусатова и французских символистов группы «Наби». Пейзажи Кузнецова 1904–1905 гг., например «Фонтан», «Утро», выдержаны в холодных тонах: серо-

голубом, бледно-сиреневом. Очертания предметов расплывчаты, изображение пространства тяготеет к декоративной условности. Огромное внимание мастер уделял своеобразной передаче света, сообщающего пейзажу ощущение мягкости и одновременно чувство пронзительной грусти. В работах Кузнецова 10-х гг., особенно в так называемой «Восточной серии», уже ясно виден неповторимый творческий почерк зрелого мастера. Картина «Мираж в степи» (1912 г.) на первый взгляд предельно проста по содержанию: степь, одинокие шатры, неспешно идущие или беседующие люди, которые не замечают великолепного сияния, заполнившего небо. Картина опять решена в холодных тонах, а яркие пятна (шатры, человеческие фигуры) только подчёркивают абсолютное господство серо-голубой гаммы. Нежное свечение миража — главное, что притягивает в картине: именно он кажется подлинной реальностью, а люди и их жилища воспринимаются как мираж.

Замечательная страница в истории московского символизма — раннее творчество армянского живописца Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880–1972). Он мог прекрасно демонстрировать тонкость ощущений и символистскую недоговорённость, как, например, в работе «Озеро фей» (1906 г.), которая построена на типичной для «Голубой розы» игре холодных тонов. Однако подлинная стихия художника — это мир Востока с его темпераментностью и обжигающей яркостью палитры. В таких картинах, как «Улица. Полдень. Константинополь» (1910 г.), «Финиковая пальма» (1911 г.), художник лепит форму сочными красками и энергичными мазками.

Павел Кузнецов. Мираж в степи. 1912 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Мартирос Сарьян. Улица. Полдень. Константинополь. 1910 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Мартирос Сарьян. Финиковая пальма. 1911 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В работах Николая Николаевича Сапунова (1880–1912) переплетаются элементы символизма и примитивизма. Его полотно «Карусель» (1908 г.), казалось бы, типичная примитивистская «ярмарочная картинка». Однако лёгкие короткие мазки, сложные соединения чистых (т. е. не смешанных на палитре) красок заставляют вспомнить утончённую манеру французских мастеров. И это превращает балаганную сценку в символистское «видение».

Немалое значение для Сапунова имели образы ушедших эпох, что сближает его с петербургскими мастерами «Мира искусства». Такова картина «Бал» (1910 г.), воскрешающая в памяти сцену провинциального бала пушкинских времён.

Гораздо сильнее ностальгические настроения чувствуются в творчестве Сергея Юрьевича Судейкина (1882–1946). Действие

картин художника, в частности работы «В парке» (1907 г.), разворачивается, как правило, в английских парках, среди густой листвы и теряющихся в ней лёгких беседок. Уединяющиеся в лодках и в аллеях парка влюблённые пары словно растворяются в нежной воздушной дымке, их крошечные фигурки становятся органичной частью природы. Рассеянный сумрачный свет придаёт этим «сценам времён сентиментализма» ощущение мечтательности и острой тоски по несбыточному.

Выставка «Голубая роза» не привела к созданию прочного художественного объединения московских символистов. Но её название позднее превратилось в метафору, определяющую основные черты их стиля: камерность, тягу к отражению тончайших ощущений, богатство и гибкость цветовой палитры, чуткое внимание к передаче света. Живопись этих художников создала особый мир мечтаний и видений, пронизанный мягкой, но хрупкой радостью, а порой столь же мягкой ностальгической грустью.

Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге

Русский музей императора Александра III основан правительством в 1895 г. Он должен был увековечить память об умершем в 1894 г. царе и в то же время дать «ясное понятие о художественном и культурном состоянии России».

Государственная казна приобрела для будущего музея Михайловский дворец — шедевр русского ампира, созданный в 1819–1825 гг. зодчим Карлом Ивановичем Росси при участии скульпторов Василия Ивановича Демут-Малиновского и Степана Степановича Пименова. В 1896–1897 гг. архитектор Василий Фёдорович Свиньин (1865–1939) переоборудовал великокняжеские апартаменты в музейные залы.

Из Царского Села сюда привезли сто картин, находившихся в личной коллекции Александра III, в том числе работы В. Л. Боровиковского, К. П. Брюллова, А. Г. Венецианова, П. А. Федотова. Из Зимнего дворца поступили «Покорение Сибири Ермаком» В. И. Сурикова, полотна В. Д. Поленова, К. А. Савицкого, из Эрмитажа — «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, «Девятый вал» И. К. Айвазовского, «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» И. Е. Репина, произведения скульптуры. Санкт-

Петербургская академия художеств передала музею лучшие работы своих выпускников, коллекцию Музея христианских древностей и композицию из мрамора «Анна Иоанновна с арапчонком» Б. К. Растрелли. Девяносто две картины подарил князь А. Б. Лобанов-Ростовский, свыше четырёхсот рисунков и акварелей — княгиня М. К. Тенишева. Художник Н. А. Ярошенко передал свои графические работы. Русский музей был открыт 7 марта 1898 г.

К 191 7 г. фонды музея увеличились примерно вдвое — в основном за счёт пожертвований коллекционеров. При нём было создано хранилище русской церковной старины и иконописи — прообраз будущего Отдела древнерусского искусства; основаны Этнографический и Историко-бытовой отделы. (Впоследствии Этнографический отдел был преобразован в Российский этнографический музей, а на основе Историко-бытового отдела создан Отдел истории русской культуры Эрмитажа.) В 1914–1916 гг. архитектор Леонтий Николаевич Бенуа (1856–1928) пристроил к зданию ещё один выставочный корпус.

В советское время Русский музей пополнили памятники искусства, принадлежавшие царской фамилии, Академии художеств, графам Шуваловым, Строгановым, Шереметевым. Из Соловецкого, Кирилло-Белозерского, Александро-Свирского монастырей поступили замечательные памятники древнерусских мастеров. Особенно обогатилась скульптурная коллекция: в неё вошли произведения Ф. И. Шубина, Э. М. Фальконе, И. П. Мартоса, П. П. Трубецкого. Некоторые статуи из бронзы (в частности, бюст А. В. Суворова работы В. И. Демут-Малиновского) передали работники одного из литейных предприятий города, обнаружив их среди предназначенного для переплавки металла. Из Третьяковской галереи музей получил уменьшенный вариант картины А. А. Иванова «Явление Христа народу» и ряд картин передвижников. В музее также находится около четырёхсот полотен А. И. Куинджи, уникальное наследие скульптора А. С. Голубкиной, художников А. П. Остроумовой-Лебедевой и П. Н. Филонова.

Ныне Государственный Русский музей хранит более трёхсот шестнадцати тысяч экспонатов. В фондах музея находятся архивы большинства творческих организаций

и многих видных художников России. В 1991–1992 гг. ему были переданы здания Михайловского (Инженерного) замка, Мраморного и Строгановского дворцов.

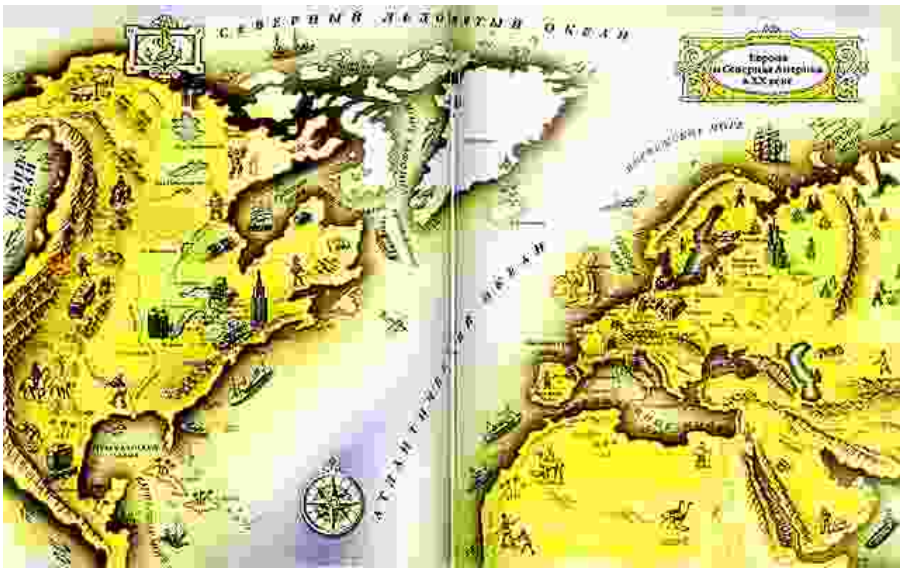
Искусство XX века

XX столетие не только принесло художникам невиданные ранее возможности (прежде всего технические), но и заставило их отказаться от привычного взгляда на мир. Уже в начале века наука пересмотрела большую часть «бесспорных истин» Нового времени. Гуманистические ценности Возрождения и Просвещения больше не служили поддержкой человеку. Теперь он сам должен был защищать их в кошмаре мировых войн и тоталитарных режимов. Достижения прошлого казались бесполезными, и человечество осталось наедине с грозным и таинственным миром, словно в первобытные времена (не случайно огромную популярность в XX в. приобрело доисторическое и примитивное искусство). При этом одни наперекор всему искали выход в продолжении культурной традиции прошлого, другие — в обретении утраченных связей с природой, третьи — в научно-технической революции, четвёртые — в нигилистическом самоутверждении… Всё это по-своему реализовалось в искусстве.

Разнообразие направлений — характерная черта искусства XX столетия. В первые его десятилетия многие мастера порвали со

сложившимися художественными традициями: появились различные направления *авангарда (франц.* avant-garde — «передний край», «передовой отдел»). Однако далеко не все модернисты[173] жили отрицанием прошлого: в их творчестве существуют примеры глубоко индивидуального и полнокровного претворения опыта искусства античности и Возрождения. Авангард начала XX в. в большинстве случаев восставал против традиционных форм, но был родствен классике тем, что также стремился творчески воплотить черты материального или духовного мира, — недаром в последнее время его наследие признаётся равноправной частью мирового искусства. Сложнее обстоит дело с дадаизмом, а также поп-артом и другими течениями 60-70-х гг., в которых пересматривались сами принципы творчества и возможность диалога между художником и зрителем.

Зарубежное искусство



Архитектура

История современной архитектуры Запада писалась параллельно с её становлением. Лучшие зодчие столетия одновременно были теоретиками — исследователями и комментаторами процессов её развития. Очень часто именно благодаря полемическому и пропагандистскому дару их новаторские идеи, которые вначале не находили воплощения или реализовались в единичных постройках, всё же обретали признание и получали распространение.

Технические открытия, новые материалы и конструкции изменили методы строительства. Камень и дерево уступили место стали и железобетону, алюминию и стеклу, а затем и пластмассам. На первых порах научно-технические новшества использовались при возведении построек в духе существовавших архитектурных норм и традиций. Но в конце концов они заставили совершенно по-иному взглянуть на архитектуру. Зародившиеся в конце XIX в. идеи *рационализма* и *конструктивизма* (когда архитектура прежде всего ориентировалась на физические свойства материалов и конструкций, и всё это находило отражение в форме здания) получили мощные стимулы и развились в новое направление — *функционализм.* Внешний облик «функциональной» постройки отражал не только её конструкцию, но и внутреннюю планировку,

которая определялась практическим назначением (функцией). Таким образом, если раньше все элементы сооружения подчинялись форме, то теперь здание могло приобрести форму в зависимости от назначения.

Термины «рационализм», «конструктивизм», «функционализм» нередко употребляют как синонимы, причём определяют ими не направление или стиль, а творческий метод.

Архитекторы-функционалисты разрабатывали проекты типового жилищного строительства, возводили крупные жилые комплексы. Признавая только утилитарность, т. е. пользу и целесообразность, функционализм считал излишними декоративные мотивы, отвергал национальные традиции. Поэтому он получил название *международного (интернационального) стиля.*

Разумеется, наряду с новыми течениями всегда существовали и неоклассические, и такие, которые использовали традиции национальных школ. Но в любом случае очевидна центральная мысль зодчих XX в.: воздействуя на среду обитания человека, улучшая условия его жизни, архитектура может служить средством справедливого обустройства общества. «Архитектура или революция» — так решительно ставил проблему французский мастер Ле Корбюзье. Удобное жилище, наполненное воздухом и светом, и столь же комфортабельные рабочие места должны были сделать человека счастливым.

Стремясь наделить жильём огромное множество людей, функционалисты искали наиболее экономичные способы возведения зданий из деталей и конструкций промышленного производства. Поэтому формы построек предельно упрощались. В основном они сводились к параллелепипеду (такие здания часто называют «коробками»), реже — к сфере, цилиндру. Надо отметить, что при массовом строительстве эти дома иногда оказывались не очень удобными, так как проектировщики не всегда учитывали климатические особенности местности, индивидуальные интересы жильцов, конкретные условия строительства. И главное, такая архитектура ограничивала творческое начало. Но всё же лучшие произведения архитектуры XX в. гармонично соединяют художественное творчество с новыми техническими возможностями.

Вальтер Гропиус и «Баухауз»

Вальтер Гропиус (1883–1969) родился в Берлине в семье потомственных архитекторов. С 1903 по 1907 г. он изучал архитектуру сначала в Высшей технической школе в Берлине, а

затем в Мюнхене. В 1908–1910 гг.

Гропиус работал ассистентом в мастерской крупнейшего немецкого архитектора Петера Беренса. Тогда же в ней сотрудничали Ле Корбюзье и Людвиг Мис ван дер Роэ — в будущем ведущие зодчие XX в.

В 1911–1916 гг. в соавторстве с Адольфом фон Мейером (1881–1929) Гропиус построил здание обувной фабрики «Фагус» в Альфельде-на-Ляйне. В нём впервые наиболее полно воплотился принцип функционализма. Освободив наружные стены от несущей функции, Гропиус заменил их стеклянными панелями. (Такое оформление стены — позже её назвали «навесной стеной» — стало использоваться часто, особенно в высотных постройках.

Вальтер Гропиус, Адольф фон Мейер. Обувная фабрика «Фагус». 1911–1916 гг. Альфельд-на-Ляйне.

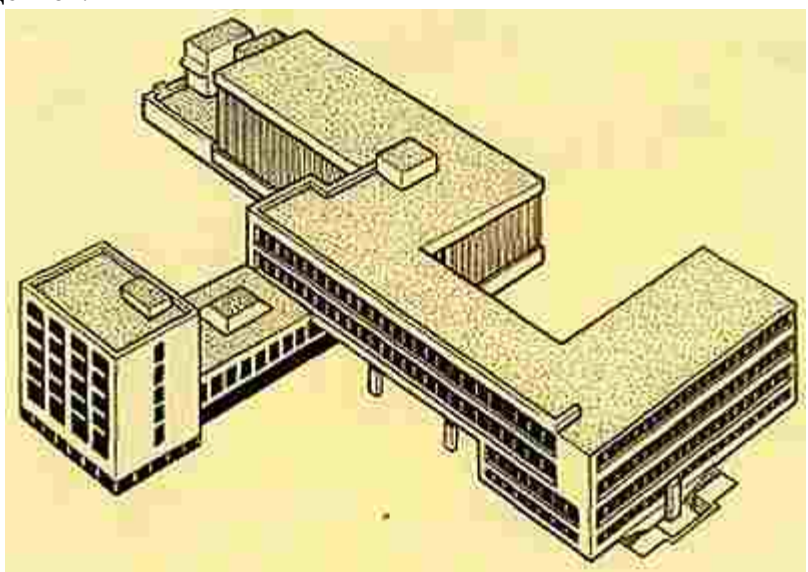
В 1919 г. Гропиусу предложили возглавить Высшую школу изобразительных искусств в Веймаре. Объединив её с Саксонско-Веймарской школой прикладного искусства, он создал «Баухауз» (*нем.* «дом строительства») — высшее архитектурное и художественно-промышленное училище.

«Баухауз» провозгласил идею воссоединения искусства, техники и науки, как это было в Средние века, но на новой основе, и стал разрабатывать свою систему обучения. Студенты упражнялись в лепке, рисунке, живописи, изучали особенности обработки самых разных материалов. Занятия шли одновременно в производственной и творческой мастерских. «Эта идея о

сочетании двух разных групп преподавателей была необходимостью, поскольку ни художников, обладающих достаточным техническим знанием, ни мастеров, обладающих достаточным воображением для решения художественных проблем, которые могли бы самостоятельно вести мастерские, найти было нельзя… Впоследствии „Баухаузу“ удалось на место руководителей мастерских поставить бывших студентов, которые к тому времени обладали таким техническим и художественным опытом, что разделение на преподавателей формы и преподавателей технологии стало излишним», — писал Гропиус в книге «Круг тотальной архитектуры» (1955 г.).

«Баухауз» объединил мастеров различных художественных направлений, таких, как швейцарец Пауль Клее, русский Василий Кандинский, голландец Тео ван Дусбург, и многих других.

В 1925 г. училище переместилось из Веймара в небольшой промышленный город Дессау. По проекту Гропиуса и фон Мейера здесь был построен комплекс зданий для «Баухауза» (1925–1926 гг.). Всё внутреннее оформление выполнено силами студентов.



Вальтер Гропиус, Адольф фон Мейер. Комплекс зданий «Баухауза» в Дессау. 1925–1926 гг.

Проект создавался с учётом промышленных методов строительства — лёгкая каркасная структура и прямые углы, господство стекла и бетона. «Навесные стены» обеспечивают обилие света в помещениях.

Асимметричный план комплекса точно отражает функциональное назначение каждого фрагмента.

Гропиус настаивал на упрочении связей с промышленностью. Учебные мастерские «Баухауза» стали проектно-экспериментальными. Там создавали недорогие, доступные массовому потребителю высококачественные предметы быта. Например, мебельные мастерские начали производить стулья и столы с использованием стальных труб — удобные, легко моющиеся, дешёвые.

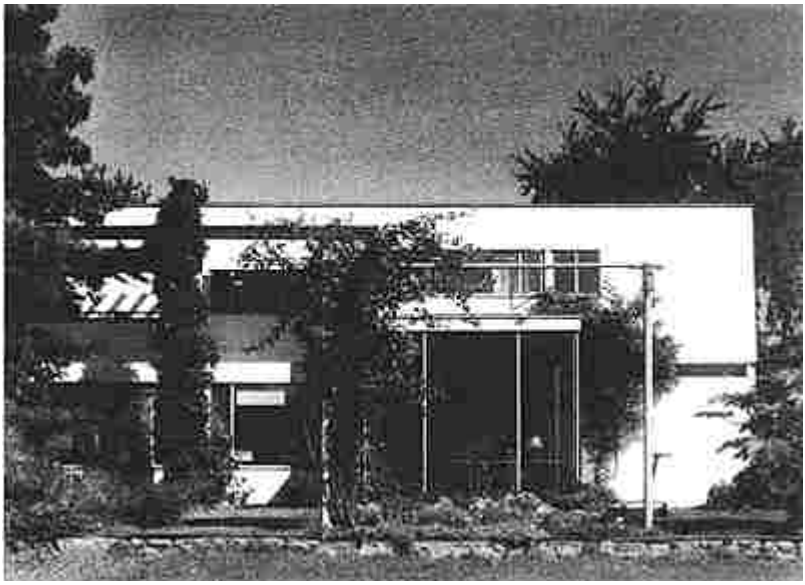
За эстетическим новаторством «Баухауза», приверженностью к типовому массовому строительству и серийному производству стояло не что иное, как желание участвовать в решении насущных социальных проблем. Вот почему реакционные политики требовали закрыть «Баухауз» и изгнать из Германии либерально настроенных преподавателей-эмигрантов. В 1933 г., с приходом к власти нацистов[174], «Баухауз» был закрыт.

Гропиус покинул школу ещё в 1928 г. Он переехал в Берлин и занялся архитектурной практикой. В посёлке Даммершток близ Карлсруэ (1927–1928 гг.) и большом жилом комплексе Сименсштадт (1929 г.) на окраине Берлина он разрабатывал приёмы «строчной» застройки: дома располагались параллельными рядами, торцами к улице.

В 1934 г. зодчий эмигрировал в Англию. Его постройки (совместно с английским архитектором Максуэлом Фраем) внесли свежую струю в тогда ещё консервативную английскую архитектуру. Удивило англичан и вызвало многочисленные подражания одноэтажное здание сельской школы в Импингтон-Вилледж (1936 г.). Свет в классы попадал с двух сторон сквозь стеклянные стены, выходившие прямо на зелёные лужайки.

Вальтер Гропиус, Адольф фон Мейер. Комплекс зданий «Баухауза». Фрагмент. 1925–1926 гг. Дессау.

С 1929 по 1957 г. Гропиус был вице-президентом международных конгрессов по современной архитектуре, с 1938 по 1957 г. руководил архитектурным отделением Высшей школы проектирования при Гарвардском университете (в Кембридже, США). В Америке он создал и возглавил бригаду из восьми молодых архитекторов, с которой разработал проекты комплекса зданий Гарвардского университета (1950 г.), университета в Багдаде (начат в 1960 г.), здания Посольства США в Афинах (1961 г.), небоскрёба авиакомпании «Панамерикэн Эрлайнз» в Нью-Йорке (1963 г.).



Вальтер Гропиус. Собственный дом архитектора. 1938 г. Линкольн.

Однако высшими достижениями Гропиуса остались «Баухауз» и современные ему постройки.

Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969)

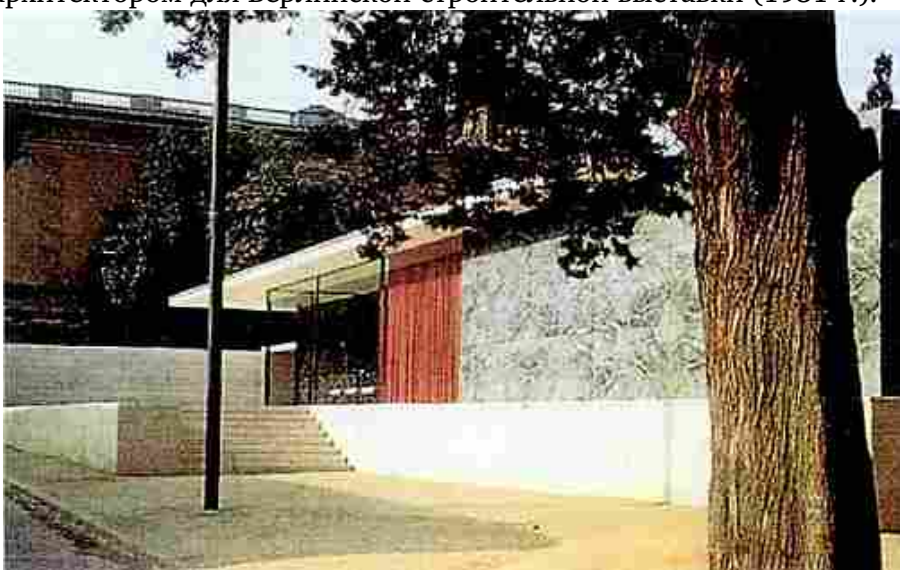
Один из ведущих архитекторов Германии и США, создатель международного стиля в зодчестве XX в. Людвиг Мис ван дер Роэ родился в Ахене в семье мастера-каменщика. С четырнадцати лет Мис (лишь в 20-х гг. он присоединил к своему имени фамилию матери) начал помогать отцу, затем учился в местном ремесленном училище, работал резчиком по штукатурке, чертёжником-рисовальщиком. Переехав в Берлин, он в 1908 г. поступил в мастерскую Петера Беренса, а в 1913 г. открыл собственное проектное бюро.

Вскоре после Первой мировой войны, в период гражданских потрясений и экономической разрухи в Германии, Мис ван дер Роэ спроектировал, не надеясь на воплощение, свои первые небоскрёбы. Один из них — гранёный «хрустальный» объём, в котором обыгрывались прозрачность стекла и его способность отражать всегда меняющееся окружение.

В 1927 г. Мис ван дер Роэ возглавил Международную выставку в Штутгарте на тему «Современное жилище», в которой участвовали также Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье и другие

архитекторы. Здесь были представлены здания со стальными несущими каркасами, «навесными стенами», лишённые каких бы то ни было декоративных элементов. Позднее все эти особенности стали признаками сложившегося направления в архитектуре — международного стиля. Мис ван дер Роэ писал: «Проблема, стоящая перед нами, заключается… в революционных преобразованиях самой сущности строительной индустрии. Все элементы здания будут создаваться в заводских условиях; работа на строительной площадке ограничится монтажом… Тогда-то новая архитектура и вступит в свои права».

В конце 20-х и в 30-х гг. зодчий разрабатывал идею «свободного плана» и «непрерывного пространства» архитектурных сооружений. В подобных постройках неподвижными оставались лишь стены между секциями, лестничными клетками и санузлами; планы же помещений можно было менять с помощью подвижных перегородок. Кроме того, здание выглядело не единой «коробкой», а разомкнутыми объёмами, которые включали в себя окружающее пространство. Таковы павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (Испания, 1929 г.), вилла Тугендхат в Брно (Чехословакия, 1930 г.) и образцовый дом, возведённый архитектором для Берлинской строительной выставки (1931 г.).



Людвиг Мис ван дер Роэ. Павильон Германии на Международной выставке в Барселоне. 1929 г.

Выставочный павильон, собственно, и представлял

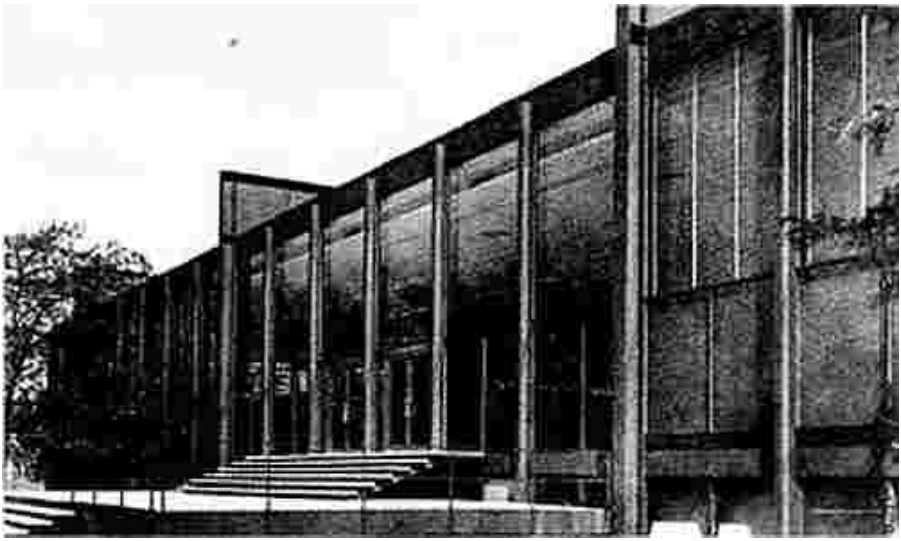
собой экспонат — демонстрировалась современная архитектура. Его тонкие стены, отделанные полированным мрамором, отражались в стеклянных панелях различных оттенков. Крышу несли стальные стойки, а потому стены, освобождённые от несущей функции, свободно членили пространство, делая его динамичным и разнообразным.

С 1930 по 1933 г. Мис ван дер Роэ руководил «Баухаузом». В 1937 г. он эмигрировал в США, где вступил в должность профессора Архитектурной школы в Чикаго, а с 1938 по 1958 г. был её директором.

С 1938 г. по проекту зодчего возводился обширный комплекс зданий Иллинойсского технологического института. Сюда входили лаборатории, мастерские, жилые корпуса и индивидуальные домики, зал памятных встреч выпускников и другие постройки. Однако сооружения и пространство между ними воспринимаются как единое гармоничное целое благодаря точно найденным пропорциям, которые подчинены модулю[175], равному двадцати четырём футам[176]. С высоты птичьего полёта эта территория с разбросанными по ней прямоугольниками зданий напоминает огромный холст художника-абстракциониста.

Особенность американских проектов Миса ван дер Роэ заключается в том, что «тело» здания — коробка параллелепипеда — замкнуто и ни одной деталью не выступает из строго заданного объёма. Рисунок фасада формируется членением этажей ленточными (опоясывающими здание) окнами и вынесенным наружу конструктивным каркасом внешней стены.

Монументальность сооружений подобного рода достигалась увеличением их вертикальных размеров подчас до гигантских масштабов. Образ силы и престижа воплотился в однотипных, кристально ясных по форме небоскрёбах в тридцать — сорок этажей. Это жилые дома на Лейк-Шор-драйв в Чикаго (1951 г.), конторское здание Сигрем-билдинг в Нью-Йорке (1958 г., совместно с Филипом Джонсоном). Кроме цвета декоративным элементом здесь служат только вертикальные балки, которые обеспечивают жёсткость стен и обрамляют окна высотой в этаж. Небоскрёбы Миса ван дер Роэ и его архитектурной школы определяют облик современных Чикаго и Нью-Йорка. А концепция «стекла и стали» сделалась своего рода архитектурным стандартом для многих западноевропейских и американских зодчих.



Людвиг Мис ван дер Роэ. Здание архитектурно-проектировочного факультета Иллинойсского технологического института. 1940 г. Чикаго.

Людвиг Мис ван дер Роэ. Жилые дома на Лейк-Шор-драйв. 1951 г. Чикаго.

Людвиг Мис ван дер Роэ, Филип Джонсон. Сигрем-билдинг. 1958 г. Нью-Йорк.

Ле Корбюзье (1887–1965)

Ле Корбюзье (настоящее имя Шарль Эдуар Жаннере) родился в Ла-Шо-де-Фон, в Швейцарии. Шарль Жаннере вначале избрал традиционную семейную профессию часовщика-гравёра, однако вскоре увлёкся архитектурой. Один из самых ярких зодчих XX в. не получил специального образования. Архитектурными «университетами» для него стали путешествия, библиотеки, музеи, систематическое, глубокое самообразование и, главное, творческое общение со многими ведущими мастерами того времени. В 1910–1911 гг. он работал в мастерской Петера Беренса в Берлине (здесь он познакомился с Вальтером Гропиусом, с которым дружил до конца жизни).

В 1916 г. молодой архитектор переехал в Париж, где первые пять лет служил управляющим на заводе строительных материалов, а свободное время под влиянием своего друга французского художника Амеде Озанфана посвящал занятиям живописью и теорией искусства.

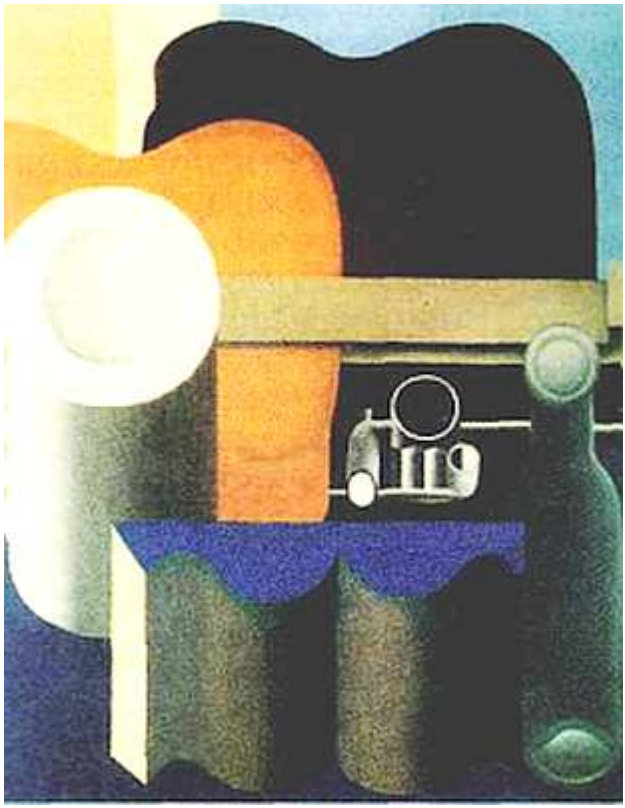
Вместе они опубликовали манифест «После кубизма» (1918 г.), в котором сформулировали основные положения пуризма — нового течения в живописи. А затем в 1920–1925 гг. издавали литературно-художественный журнал «Эспри Нуво» *(франц.* «esprit nouveau» — «новый дух»), на страницах которого Жаннере впервые подписался «Ле Корбюзье», вспомнив фамилию одного из предков матери.

В 1922 г. Ле Корбюзье ушёл с завода и вместе с двоюродным братом Пьером Жаннере открыл в Париже проектную мастерскую.

Главной темой творчества архитектора стала разработка принципов строительства современного города и жилища. Ещё в 1914 г. он выдвинул идею дома с ячейками, стандартизированными, как костяшки домино (проект «Дом-Ино»). На плане такое здание напоминало выстроенные в этой игре цепочки, а колонны — очки на костяшках. По сути, это был первый в истории зодчества проект каркасного дома для серийного производства.

Исследования, начатые в проекте «Дом-Ино», получили развитие в проекте «Вуазен» — плане перестройки Парижа, разработанном в 1925 г.; в «городах-садах» Льеже и Пессаке близ Бордо (1926 г.). Этими типовыми и индивидуальными постройками (многочисленными виллами) Ле Корбюзье как бы иллюстрировал сформулированные им в 1926 г. знаменитые «пять пунктов» архитектуры:

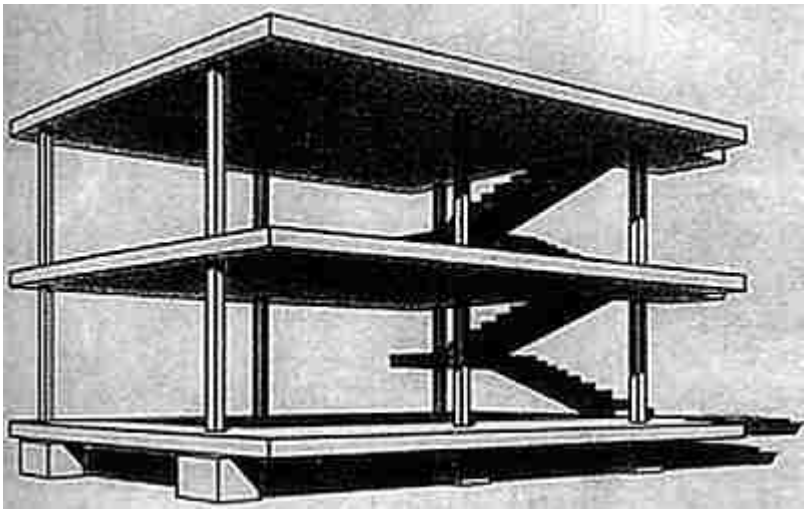
1. Дом устанавливается на опорах, а под ним продолжается зелёная зона.
2. Свободная планировка: при необходимости внутренние перегородки помещения можно располагать по-разному.
3. Ненесущая фасадная стена; оформление фасада в зависимости от гибкой планировки.
4. Оконные проёмы сливаются в единое ленточное окно. Такие окна не только дают лучшее освещение, но и формируют особый геометрический рисунок фасада.
5. Плоская крыша-терраса с садом должна возвращать городу ту зелень, которую отбирает объём здания.



Ле Корбюзье. Натюрморт. Фрагмент. 1925 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Ле Корбюзье. Рабочий посёлок Пессак близ Бордо. 1926 г.

Ле Корбюзье писал: «Климат в Пессаке очень сухой. Серые бетонные дома производят гнетущее впечатление плотной массы, которой не хватает воздуха. Цвет в состоянии дать нам пространство. Поэтому некоторые фасады окрашены жжёной охрой. Фасады других домов мы заставили „отступить“ с помощью чистого ультрамарина. Мы „растворили“ некоторые в зелени садов и деревьев, окрасив фасады зданий в бледно-зелёный цвет».



Ле Корбюзье. «Дом-Ино». Проект. 1914 г.

Ле Корбюзье. Вилла Савой. 1928–1931 гг. Пуасси-сюр-Сен.

В 1927 г. архитектор принял участие в международном конкурсе проектов здания Лиги Наций в Женеве. Предложенный им проект представлял собой архитектурный комплекс, невысокие протяжённые корпуса которого хорошо вписывались в ландшафт. По-новому был спроектирован зал заседаний: он сужался к трибуне, в том же направлении понижался и потолок

(такое решение впоследствии не раз было использовано другими архитекторами). Проект Ле Корбюзье собрал наибольшее количество голосов членов жюри. Однако по заявлению парижского представителя он был объявлен вне конкурса, так как «не вычерчен китайской тушью».

В 1928–1930 гг. Ле Корбюзье совершил три поездки в Россию, найдя здесь единомышленников. Он победил в конкурсе и получил заказ на проектирование здания Центросоюза (Центрального союза потребительских обществ СССР). Это был его первый реализованный проект большого общественного сооружения. Здание, выходящее на параллельные транспортные магистрали, имеет два различных фасада. Ле Корбюзье тонко обыгрывает сочетание тёплых по тону шероховатых поверхностей, облицованных фиолетово-розовым туфом, и стеклянной «навесной стены». На этом гигантском «экране» отражается ежеминутно меняющаяся картина московского неба, разрушая впечатление сухого геометризма и делая здание одним из самых поэтических произведений функциональной архитектуры.

Вскоре архитектор выступил против рационального производства и им же самим провозглашённого лозунга «Дом — это машина для жилья». Ле Корбюзье принадлежат слова: «Нет человеческих сил, чтобы уничтожить лиризм. Нельзя было бы пустить в ход эту „жилую машину“, если бы она не удовлетворяла духовным запросам. Где начинается архитектура? Она начинается там, где кончается машина». В свои работы он стал вводить формы, характерные для традиционного народного жилища, тонко учитывая окружающую природу. Впервые такая стилистика проявилась в 1930 г. — в доме из дерева и камня с наклонной кровлей, предназначенном для уединённого участка (дом Эррасурис в Чили). В подобных постройках Ле Корбюзье стремился прежде всего к образной выразительности. Функционалисты возмущённо называли этот новый язык мастера «искусством для искусства».

Во время Второй мировой войны мастер, уехав в неоккупированную зону Франции, посвятил себя живописи и теоретическим исследованиям. За это время он издал книги «На перепутье» (1941 г.), «Судьба Парижа» (1941 г.), «Дом человека» (1942 г.), «Афинская хартия» (по материалам Международного конгресса по современной архитектуре в Афинах, 1943 г.).

Многие годы Ле Корбюзье занимался исследованием пропорций. Эта работа завершилась в 1945 г. изобретением *модулора* — универсального измерительного масштаба, основанного на средних размерах человеческого тела и на «золотом ряду» (в котором каждое последующее число равняется

сумме двух предыдущих). «Модулор — это гамма, — писал архитектор. — Музыканты располагают гаммой и создают музыку по своим способностям — банальную или прекрасную». В соответствии с модулором были рассчитаны пропорции большого жилого дома в Марселе (1947–1952 гг.). Дом, поднятый на столбы-опоры, включал триста тридцать семь двухэтажных квартир, магазины, отели, крышу-палубу с садом, беговую дорожку, бассейн, детский сад, спортзал.

Ле Корбюзье. Здание Центросоюза. 1929–1935 гг.

После войны каждая возведённая постройка Ле Корбюзье становилась художественным открытием. Такими были капелла в Роншане (1950–1955 гг.), монастырь Ля-Туретт близ Лиона (1957–1959 гг.), здание Национального музея западного искусства в Токио (1956–1959 гг.), Центр искусств в Кембридже, США (1961–1964 гг.).

Деятельность Ле Корбюзье занимает исключительное место в развитии архитектуры XX столетия. О нём спорили при жизни и после смерти. Его называли самым великим и самым нелюбимым зодчим века. И он с горечью и достоинством признавал за своим искусством способность вызывать «в одних случаях гнев, в других — энтузиазм». Зодчий, живописец, скульптор, дизайнер, блестящий публицист и теоретик, он смотрел на современность словно из будущего.

Ле Корбюзье. Жилой дом. Общий вид (слева), крыша. 1947–1952 гг. Марсель.

Ле Корбюзье. Дворец правительства. 1951–1965 гг. Чандигарх.

В архитектуре Чандигарха нет ни малейшей ассоциации с колониальным прошлым Индии, которая совсем недавно, в 1947 г, обрела независимость, Ле Корбюзье ориентировался на величественный горный ландшафт региона, проектируя этот город с монументальными административными зданиями, с широкими площадями — «город, созданный для автомобилей, в стране, где многие ещё не имеют велосипеда».

Ле Корбюзье. Капелла Нотр-Дам-дю-О. 1950–1955 гг. Роншан.

Сразу после завершения строительства капеллы в Роншане на юге Франции она стала местом паломничества. Сюда съезжаются не только помолиться, но и увидеть одно из самых необычных архитектурных сооружений современности…

Фрэнк Ллойд Райт (1869–1959)

Фрэнк Ллойд Райт родился в посёлке Ричленд-Сентер (штат Висконсин, США). Отец его был священником и музыкантом, мать — учительницей. Семья была не слишком обеспеченной, но мать мечтала вырастить из сына великого архитектора, а потому с раннего детства все его игры и книги служили этой цели. Райт начал обучение в инженерном колледже Висконсинского университета, а затем, в 1887 г., переехал в Чикаго и вскоре поступил в ателье архитекторов Данкмара Адлера (1844–1900) и Луиса Салливена.

С 1893 г. Райт стал работать самостоятельно. Стремясь найти новые выразительные средства в архитектуре, он выработал собственный стиль, получивший название «стиль прерий[177]». Позднее, в 1908 г., архитектор напишет: «У прерии своя собственная красота, и наша задача — распознать и подчеркнуть эту призрачную красоту. Отсюда… нависающие карнизы, низкие террасы и уединённые частные сады, скрытые за оградами». Стиль прерий[178] сформировался в серии домов, построенных Райтом на рубеже веков. Это, например, собственный дом в Оук-парке (1889 г.), дом Уинслоу в Ривер-Форест (1893 г.), дом Уиллитса в Хайленд-парке (1902 г.), дом Роби в Чикаго (1909 г.). Вытянутые по горизонтали очертания небольших изящных построек прекрасно вписывались в окружающий пейзаж.

Фрэнк Ллойд Райт. Дом архитектора. 1889 г. Оук-парк.

Фрэнк Ллойд Райт. Дом Уинслоу. 1893 г. Ривер-Форест.

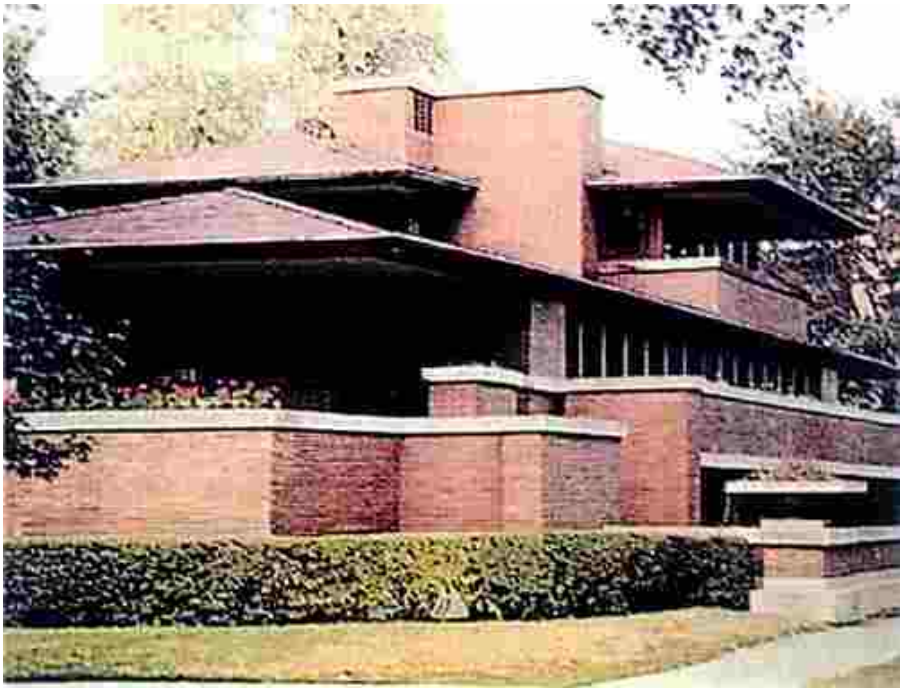
В 1904 г. Райт возвёл административное здание Ларкин-билдинг в Буффало, в 1904–1906 гг. — церковь в Оук-парке, где одним из первых применил в качестве строительного материала бетон.

Приезд Райта в 1909 г. в Европу (он посетил Англию, Германию, Австрию, Италию, Грецию) способствовал его огромному здесь успеху. В 1910 г. в Берлине состоялась персональная выставка Райта. В 1910 и 1911 гг. были изданы альбомы работ мастера, широко распространившие его идеи и упрочившие их влияние на европейскую архитектуру. Популярность Райта в Европе не спадала даже в 20-х гг. — в период, когда на родине архитектор сталкивался с непониманием и неприятием своего искусства: его упрекали в индивидуализме, в том, что он противопоставил себя «всей Америке», международному стилю, основанному на строгом рационализме (позднее зодчий вспоминал: «Они почти убили меня»).

Крупнейший экономический кризис конца 20-х — начала 30-х гг. заставил Райта искать пути удешевления строительства. Он, «мастер каменной кладки», теперь счёл возможным создавать архитектурные конструкции из элементов заводского изготовления. Его новые проекты учитывали применение железобетона и стекла. Именно стекло — «тонкие листы отвердевшего воздуха, сдерживающие воздушные потоки снаружи и внутри», — Райт воспевал как основной материал современности. «Светотень составляла „искусство“ архитектора

прошлого. Позволим же Современности теперь работать со светом, световой диффузией; отражение света — свет ради света, тени же получатся сами. Машина делает современными эти удивительные новые возможности стекла» — так говорил он на лекции, прочитанной в Принстонском университете в 1930 г.

Фрэнк Ллойд Райт. Церковь. 1904–1906 гг. Оук-парк.



Фрэнк Ллойд Райт. Дом Роби. 1909 г. Чикаго.

Фрэнк Ллойд Райт. Здание компании «Джонсон и сын». Интерьер. 1936–1939 гг. Расин.

В 1932 г. архитектор основал собственную мастерскую — «Тейлизинское товарищество». Она размещалась в студии Тейлизин-Норт, здании, которое Райт построил на ферме Спринг-Грин в штате Висконсин в 1911 г.

В 1928 г. Райт впервые применил термин «Юсония» (от *англ.* United States, сокращённо US, — «Соединённые Штаты»), которым он обозначил культуру, отражающую дух американской демократии, «общества равных возможностей». Архитектура, как часть этой культуры, была призвана искать новые подходы к решению социальных проблем. Например, по мысли Райта, самое демократичное средство передвижения — автомобиль — должно оказать решающее влияние на планировку жизненного пространства. В частности, автомобильное сообщение позволит рассредоточить традиционный «тесный» город XIX в. и создать «город широкого простора». Именно так назывался проект, который выполнило в 1934–1935 гг. «Тейлизинское товарищество». Подобный город постепенно мог распространяться на всю среду обитания человека, а значит, включал бы и сельскохозяйственные территории. Конечно же, идея оказалась утопической.

«Юсонианским» проектам, как неосуществлённым, так и получившим воплощение, неизменно присуще то, что составляет творческий почерк Райта, — органичность. В 1936–1939 гг. он возвёл здание компании «Джонсон и сын» (Расин, штат Висконсин). В конторском помещении, которое по американской традиции представляет собой единый зал, Райт использовал девятиметровые стройные колонны, увенчанные зонтообразными капителями (они выглядят как огромные грибы). Между ними светятся застеклённые участки потолка. Органичность проявляется здесь не только в том, что эта словно естественно выросшая архитектура подражает природному миру, но и в создании некоего особого, романтического настроения (хотя оно не характерно для официального интерьера).

Ещё в 1928 г. Райт писал: «Факт остаётся фактом: Юсония нуждается в романтике и сентиментальности. Главное — стремиться к этому, а то, что достичь цели нельзя, не так важно». Однако, глядя на «Дом над водопадом» (1936 г.), убеждаешься, что Райту под силу и невозможное. Архитектура в буквальном смысле слова «растворилась» в природе: в общий облик виллы включены и скала, и небольшой водопад. Всё здание — это сложная система террас, которые нависают над деревьями и ручьём, закреплённые в скале железобетонными балками; лестница в центре дома спускается прямо к водопаду. Связь с природой ощущается не только во внешнем, но и во внутреннем

облике виллы: стены отделаны грубым камнем, полы тоже вымощены каменными плитами.

Фрэнк Ллойд Райт. Вилла Кауфмана («Дом над водопадом» 1936 г. Коннелсвилл.

Музей Гуггенхейма

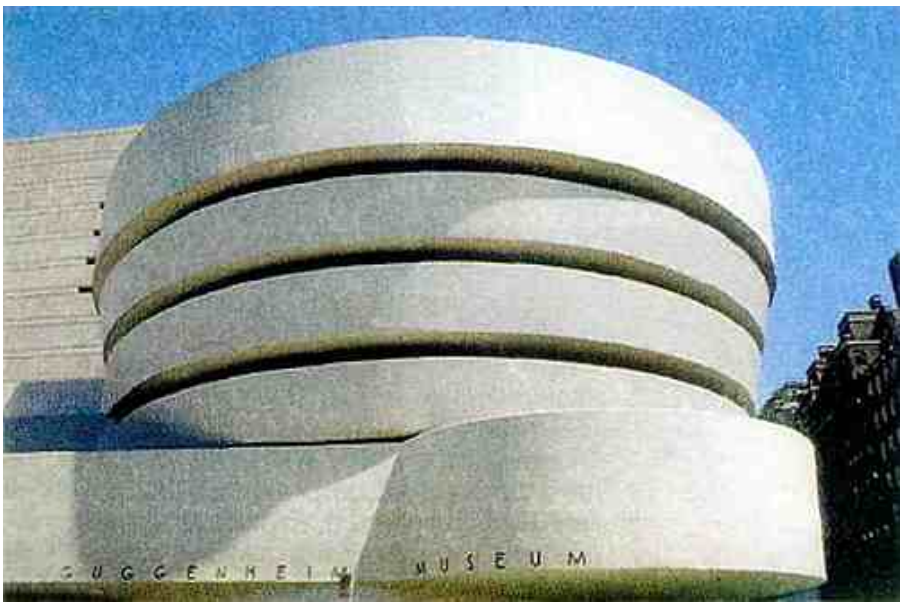
Соломон Р. Гуггенхейм (1861–1949), известный американский промышленник, учредил в 1937 г. фонд поддержки современного искусства. С 1960 г. приобретённые фондом Гуггенхейма произведения выставлены в одноимённом музее, который расположен в Нью-Йорке на Пятой авеню (недалеко от музея Метрополитен).

Здание музея было построено в 1959 г. Фрэнком Ллойдом Райтом. Оно представляет собой гигантскую спираль, поднимающуюся с округлой площадки. Над этим экстравагантным, фантастическим проектом Райт

работал более десяти лет. В основе проекта — смелая, но простая конструктивная схема. Похожий на башню корпус главного зала держится на металлическом каркасе. Его спиралью опоясывает железобетонная галерея. Конструкцию венчает большой стеклянный купол, перекрывающий центральный дворик, залитый светом.

Посетитель музея поднимается в лифте на самый верх здания и, спускаясь по пологому пандусу (наклонной площадке), начинает осматривать экспонаты, которые размешены вдоль внешних стен. Долго задерживаться на месте нельзя: галерея рассчитана на однонаправленный поток экскурсантов и довольно узка. Зато, находясь в любой части зала, посетитель видит всю экспозицию полностью, а каждый экспонат можно рассмотреть с разных точек зрения.

Экспозиция музея Гуггенхейма постоянно обновляется; обычно выставлена только десятая часть собрания. Всего здесь хранится более четырёх тысяч произведений живописи, графики и скульптуры европейских и американских авторов XIX–XX вв. Преимущественно это работы абстракционистов и художников смежных направлений.



Фрэнк Ллойд Райт. Музей Гуггенхейма. 1959 г. Нью-Йорк.

В таких постройках Райта архитектура поэтична, естественна. Поздние же его проекты часто выглядят фантастическими. Иногда Райта справедливо упрекают в крайностях. Действительно, трудно представить в реальности исполненный им в 1958 г. проект небоскрёба «Иллинойс» (пятьсот двадцать восемь этажей) высотой в милю[179].

И тем не менее зодчего никогда не переставал волновать вопрос, как при постоянно возрастающей роли техники, машин в нашей жизни всё-таки оставаться людьми.

Яркая индивидуальность архитектурного языка Райта не способствовала созданию крупной школы. Но его идеи вошли в число основополагающих в зодчестве XX столетия. Они актуальны и сегодня.

Архитектура второй половины XX века

К 1945 г. мировым лидером авангарда в архитектуре являлись США, куда в 20-30-х гг. эмигрировали виднейшие европейские зодчие довоенного периода, в том числе Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ. Последний стремился создать своего рода канон современного зодчества в виде высотного здания — «коробки» со сплошь остеклёнными стенами. Под влиянием манеры Миса ван дер Роэ построены десятки административных зданий в Америке и Европе.

Однако уже в первое десятилетие после Второй мировой войны с международным стилем архитекторов из США соперничали самобытные школы зодчества в Италии, Скандинавских странах, Мексике, Бразилии, Японии.

Главным направлением развития европейской архитектуры тех лет стало градостроительство. Разрушения Второй мировой войны (когда Роттердам, Ковентри, Гавр, Ганновер и другие города были буквально стёрты с лица земли) дали архитекторам возможность воплотить в жизнь принципиально новый тип города. Как правило, восстановительные работы велись по единому плану согласно требованиям «Афинской хартии» Международного конгресса по современной архитектуре, изданной в 1943 г, Смыслом этих требований было разграничение жилых, промышленных и общественных районов, пешеходных и транспортных зон в городах, а также поиск равновесия между городом и природной средой. Исключением является Гавр, восстановленный в 1945–1950 гг. под руководством Огюста Перре (1874–1954) по традиционной градостроительной схеме XIX в. Стройный, торжественный облик города соответствует его роли морских ворот Франции.

В середине 50-х гг. строительная техника переживала настоящую революцию. Всё более широко использовались возможности современных материалов: тонкостенного бетона, алюминия, пластмасс, синтетических плёнок (надувные сооружения) и др. Именно тогда обрело реальную почву высказывание бразильского зодчего Оскара Нимейера: «Я стою за неограниченную свободу пластических форм, противопоставляя их рабскому подчинению соображениям техники и функционализма». С середины 50-х гг. архитектура Запада — это пёстрый, разнообразный мир. Представители зародившегося в Англии направления — *брутализма* (от *англ.* brutal — «грубый»), считая главным содержанием архитектуры строительство, выставляли напоказ конструктивную основу сооружения. Примером может служить здание редакции журнала «Экономист» в Лондоне (1964 г., архитекторы Элисон и Питер Смитсоны). Но господствующее направление архитектуры того времени называют *новым барокко:* в моду вошли выразительные криволинейные формы и конструкции, принцип которых был заимствован из мира живой природы. Так, аэровокзал компании TWA в Нью-Йорке (1960–1962 гг., архитектор Эро Сааринен) по форме напоминает морского ската.

Конец 60-х гг. — время «переоценки всех ценностей» в западной культуре. Подверглась сомнению возникшая в 20-х гг. традиция современной архитектуры с её идеалами функционализма и порядка. Новая концепция строительного искусства, ставшая в 70-90-х гг. господствующей, получила название *постмодернизма.*

Архитекторы-постмодернисты жертвуют логикой и «чистотой стиля» ради уюта и декоративности. Их здания и ансамбли — причудливое сочетание разнородных форм. Часто в них воспроизводятся мотивы антично-ренессансного зодчества, но без музейного почитания, а с игривой иронией или даже в окарикатуренном виде. Иногда архитектура прячется от зрителей за зеркальной облицовкой («здания-призраки»), иногда «украшается» вынесенными наружу трубами и проводами технических коммуникаций.

Эро Сааринен. Аэровокзал компании TWA. 1960–1962 гг. Нью-Йорк.

Эро Сааринен. Аэровокзал компании TWA. Интерьер. 1960–1962 гг. Нью-Йорк.

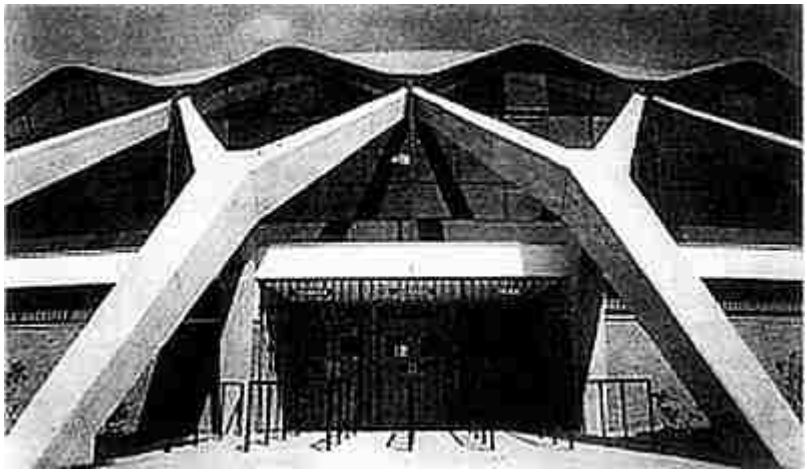
Малый Дворец спорта в Риме

Малый Дворец спорта (итальянцы называют его Палацетто) был построен в 1956–1957 гг. в ходе подготовки к Римской Олимпиаде 1960 г. Его авторы — Пьер Луиджи Нерви и Аннибале Вителлоцци.

Пьер Луиджи Нерви (1891–1979) получил не архитектурное, а инженерное образование. По его убеждению, конструктивная ясность, разумность — естественные свойства человека и мира. Нерви видел в законах природы не оковы, а опору, говоря: «Наш век будет знаменит в отдалённом будущем тем, что в его течении зародился „стиль“ следования законам физики, которые нельзя изменить». В постройках Нерви техническое и художественное начала слиты воедино и обогащают друг друга.

Здание Палацетто перекрыто плоским куполом, который опирается на тридцать шесть вилообразных пилонов (массивных столбов); их наклон продолжает линию кривизны купола, придавая силуэту постройки и устойчивость, и парящую лёгкость. Вторая группа наклонных опор поддерживает чашу зрительского амфитеатра на четыре тысячи мест. Сплошной пояс окон под куполом связывает зал с внешним миром; вместе с тем спортивное поле, предназначенное для баскетбольных и теннисных состязании, получает прекрасное освещение.

Купол Малого Дворца спорта (его толщина вместе с гидро- и теплоизоляцией составляет всего двенадцать сантиметров) построен из армоцемента — материала, изобретённого Нерви. Зодчий впервые применил его в 1948 г. для Выставочного зала в Турине, а чтобы доказать замечательные прочность и лёгкость своего детища, Нерви выстроил из армоцемента… несколько судов, которые успешно прошли не одну навигацию.



Пьер Луиджи Нерви, Аннибале Вителлоцци. Малый Дворец спорта. 1956–1957 гг. Рим.

Город Бразилия

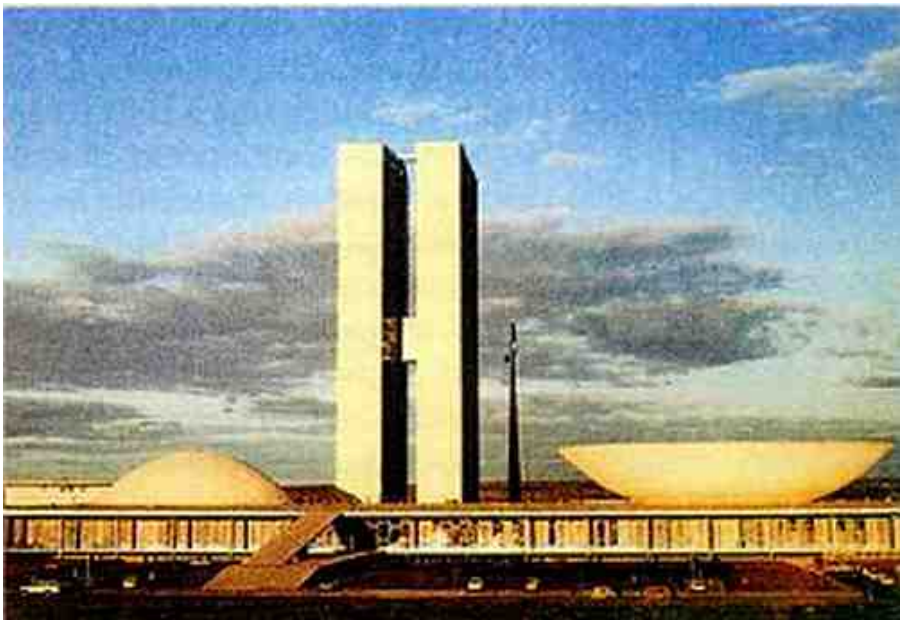
В 1955 г. Национальный конгресс Бразилии принял решение перенести столицу из Рио-де-Жанейро в глубь страны. Для строительства города, названного Бразилия, выбрали пустынную местность в самом центре Бразильского нагорья. Лучшие архитекторы страны включились в работу.

В 1957 г. был утверждён государственный план новой столицы, разработанный Лусиу Коста (родился в 1902 г.). К востоку от места строительства соорудили водохранилище Парануа. Над ним на треугольном полуострове возвели город, в плане напоминающий птицу, «крылья» которой — это жилые кварталы, лежащие по обе стороны от дугообразной автомагистрали; «туловище» — центральный проспект, а «голова» — площадь Трёх Властей со зданием Национального конгресса, Дворцом правительства и Дворцом правосудия. К западу от города располагаются спортивно-развлекательный комплекс, лесопарк и железнодорожный вокзал.

Центральную ось города украшают правительственные и общественные здания, спроектированные виднейшим бразильским зодчим

Оскаром Нимейером (родился в 1907 г.). Лучшие из них — президентский дворец («Дворец рассвета», 1958 г.) со сплошь остеклёнными стенами и кровлей на лёгких парусовидных пилонах, а также здание Национального конгресса (1960 г.), оригинальный силуэт которого построен на тонкой игре простых геометрических форм.

Официальное открытие города Бразилия состоялось 21 апреля 1960 г.



Оскар Нимейер. Здание Национального конгресса. 1960 г. Бразилия.

Центр средств массовой информации в Кофу

Центр средств массовой информации в городе Кофу (Япония) — многофункциональный комплекс, включающий телевизионную и радиостанции, редакции нескольких издательств с их типографиями, — построен в 1962–1967 гг. крупнейшим японским архитектором Кэндзо Тангэ (родился в 1913 г.)

В послевоенный период творчество Тангэ преобразило архитектурную школу Японии, которая с начала XX в. в основном лишь копировала западные

образцы. Его манера представляет собой оригинальный сплав конструктивизма (в духе Ле Корбюзье) с древними традициями японского зодчества, такими, как ритмичное сочетание вертикалей и горизонталей, легко видоизменяющееся пространство.

В 60-х гг. Тангэ вошёл в группу метаболистов (от греч. «метаболэ» — «перемена», «превращение»).

В основе архитектурных взглядов метаболистов лежит чисто японское понимание конструкции как живого организма. В здании они различают постоянную структурную основу и дополнительные элементы, сменяемые по мере необходимости. Их проекты совмещают поэтическую, казалось бы, необузданную силу воображения с трезвым практицизмом в том, что касается конструкции и назначения построек.

Здание Информационного центра в Кофу состоит из шестнадцати «центров обслуживания» — железобетонных башен пятиметрового диаметра, где размешаются лифты, лестницы, каналы инженерного оборудования, — и из рабочих помещений в виде галерей. Эти галереи подвешены к стволам башен на консолях (консоль — выступ в стене или заделанная одним концом в стену балка, поддерживающая карниз, балкон и т. п.), образуя четыре компактные группы. Бетонные вертикали имеют различную высоту, горизонтальные коридоры расположены асимметрично. Без видимой логики заполненные ячейки сменяются пустотами, в которых оставлены незагруженные консоли. Всё это создаёт эффект незавершённости сооружения, как бы открытого к дальнейшему росту и усложнению структуры.

Кэндзо Тангэ. Центр средств массовой информации. 1962–1967 гг. Кофу.

Оперный театр в Сиднее

В 1954 г. власти Сиднея, крупнейшего города Австралии, предложили премию за проект здания Оперного театра, местом для которого был избран мыс Бенелонг-Пойнт в сиднейской гавани. В конкурсе приняли участие больше двухсот специалистов из разных стран, а победу одержал малоизвестный в то время датский архитектор Йорн Утцон (родился в 1918 г.).

Говорят, что Утцон, создавая свой проект по фотографии Бенелонг-Пойнта, особенно вдохновлялся попавшими в кадр парусами океанских яхт. Воплотить смелую мысль архитектора оказалось нелёгким делом, строительство затянулось и потребовало дополнительных расходов. В 1966 г. Утцон, пережив ряд

технических и финансовых неудач, отказался от выполнения проекта. Но здание всё-таки удалось завершить — помогли изобретательность австралийских инженеров и общественная лотерея, собравшая около ста миллионов долларов на строительство. 20 октября 1973 г. театр был торжественно открыт.

Сиднейский Оперный театр считается одним из красивейших зданий, построенных после Второй мировой войны. «Паруса» его крыши, облицованные белоснежной шведской плиткой, видны издалека — и из города, и со стороны моря. Здание представляет собой грандиозный зрелищный комплекс, включающий шесть зрительных залов (оперный, концертный, кинозал и др.) и два ресторана.

Йорн Утцон. Оперный театр. 1957–1973 гг. Сидней.

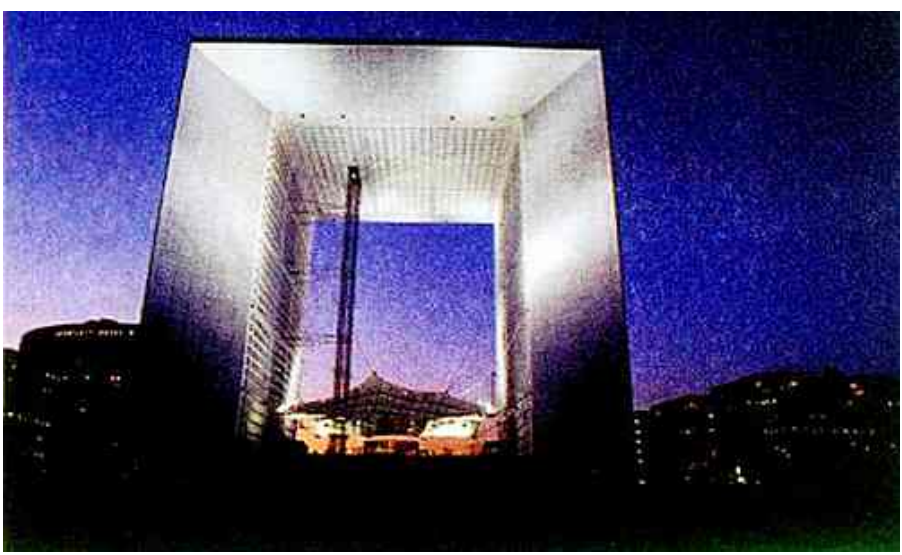
Район Дефанс в Париже

Дефанс — деловой центр и жилищный комплекс на западной окраине французской столицы. Его ультрасовременная застройка завершает градостроительную ось — неповторимую серию

парижских ансамблей, включающую также Лувр и площадь Согласия, Елисейские Поля и Триумфальную арку.

Проект был разработан в начале 50-х гг. в соответствии с принципами Афинской хартии. С 1958 по 1989 г. велось строительство; его осуществляли шестьсот пятьдесят фирм, поделившие между собой территорию района.

Современная структура района Дефанс с населением сто тысяч человек достаточно пестра, но естественна. С давних времён здесь скрещивались большие дороги, теперь же многоярусный транспортный узел спрятан в тоннелях, а основную часть района занимает пешеходная зона. Жилые здания и офисы, среди которых выделяются двадцать небоскрёбов высотой от двадцати семи до сорока шести этажей, разнообразны по планировке (прямоугольные, в форме креста, трилистника и др.), по цвету и оформлению фасадов. Однако общий архитектурный силуэт сохраняет гармоничное равновесие. По мере приближения к городской окраине застройка приобретает живописную свободу, вливаясь в парк площадью двадцать пять гектаров.



Иоганн Отто фон Шпрекельсен. Большая арка в районе Дефанс. 1982 г. Париж.

Скульптура

Скульптура XX столетия активно участвует в общем художественном процессе, однако именно в этом виде искусства наиболее прочно и органично сохраняется классическая традиция. Многие скульпторы XX в. в яркой, глубоко индивидуальной манере продолжали воплощать опыт великих мастеров античности и Возрождения.

На стыке классической традиции и авангарда следует рассматривать искусство экспрессионизма. Виднейшим из скульпторов этого направления был немецкий мастер Эрнст Барлах (1870–1938). Его сумрачные, угловатые фигуры, очерченные резкими складками широких одежд, то охвачены отчаянным порывом («Мститель», 1923 г.), то полны дремлющей духовной мощи («Памятник павшим» для собора в Гюстрове, 1927 г.). Нацисты уничтожили многое из наследия Барлаха, самому скульптору запретили работать. Экспрессионизм, это «самое германское» из художественных течений XX в., был фактически задушен гитлеровским режимом. После Второй мировой войны экспрессионистические черты заметны в творчестве швейцарского скульптора Альберто Джакометти (1901–1966). Но его непомерно вытянутые, истончённые, хрупкие фигурки лишены силы и страстности. Это люди-призраки, обескровленные трагическим временем («Идущий человек», 1960 г.).

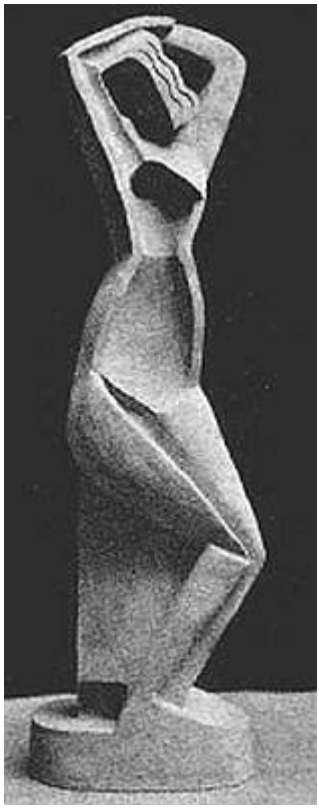
Эрнст Барлах. Памятник павшим. 1927 г. Антониенкирхе, Кёльн.

Эрнст Барлах. Мститель. 1923 г. Частное собрание.

Особую роль в искусстве XX в. сыграли так называемые *виталисты* (от *лат.* vitalis — «жизненный») — художники, которые в условных, символических, а подчас и абстрактных образах стремились передать ритм и поэзию жизни. Самые яркие примеры — произведения английского скульптора Генри Мура и румынского мастера Константина Брынкуши (Бранкузи, 1876–1957), ученика Огюста Родена. До предела обобщённые формы его скульптур отличаются ясностью и трепетной чистотой («Уснувшая муза», 1909 г.), В 1937–1938 гг. Брынкуши создал удивительный мемориал жертвам Первой мировой войны в родном городе Тыргу-Жиу — «Стол молчания». Мраморный монолит стола, окружённый двенадцатью табуретами, — образ, лежащий на грани между будничной жизнью и вечностью. Он наводит на мысль о поминальной трапезе, смыкаясь с темой Тайной Вечери[180], говорит о пустоте смерти и животворящей силе родства (не случайно сиденья кажутся «порослью» большого стола, его «детьми»).

Обращение к скульптуре было естественным для кубистов, которые пытались познать и отразить скрытую, внутреннюю структуру привычных вещей. В статуях Александра Порфирьевича Архипенко (1887–1964), Осипа (Жозефа) Цадкина (1890–1967) и Жака Хаима Якоба Липшица (1891–1973) — все три скульптора, выходцы из России, работали на Западе — форма живёт весьма причудливой жизнью. Фигуры составлены из разнонаправленных поверхностей: то выпуклых, то вогнутых. Тем самым скульпторы стремились показать модель одновременно с разных точек зрения.

Константин Брынкуши. Стол молчания. 1937–1938 гг. Тыргу-Жиу.



Александр Архипенко. Женщина, расчёсывающая волосы. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

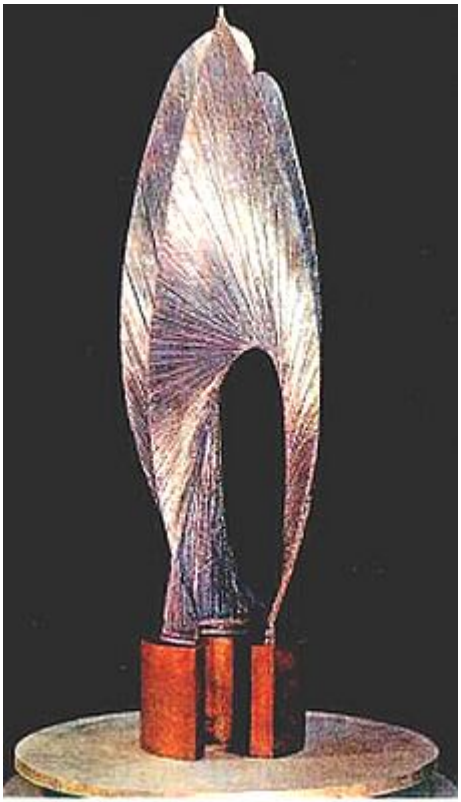
Константин Брынкуши. Уснувшая муза. 1909 г. Художественный институт, Чикаго.

В то время как кубисты вникали в потаённое содержание обыденных вещей, футуристы в Италии воспевали форму агрессивную, динамично охватывающую окружающее пространство.

Умберто Боччони (1882–1916) в «Техническом манифесте скульптуры» (1912 г.) провозгласил принцип нового формотворчества: «Полнейшее уничтожение законченной линии и законченной статуи. Откроем форму, как окно, и заключим в ней среду, в которой она живёт». В скульптурных композициях Боччони очертания предметов и фигур лишь намечены дробным, колючим контуром, форма как бы взрывается, разлетаясь осколками во все стороны.

Скульптура конструктивизма — это гимн машинной цивилизации.

Здесь ведущая роль принадлежит родившимся в России, но работавшим во Франции и США братьям Певзнер — Антону (1886–1962) и Науму (псевдоним — Наум Габо, 1890–1977). Их произведения принципиально неизобразительны. Замысловатые фигуры из металла, стекла, пластика, нейлона воплощают эстетику промышленного века. Монументальные конструкции Певзнеров весьма органично дополняют современную архитектуру.



Антон Певзнер. Феникс. 1955 г. Детройт.

Наум Габо. Линейная конструкция N 4. 1970 г. Собственность семьи художника.

Осип Цадкин. Разрушенный город. 1953 г. Роттердам.

В памятнике, поставленном среди благополучного современного города, запечатлён убийственный вихрь войны, который коверкает и ранит человеческую плоть.

Генри Мур (1898–1986)

Генри Мур родился в промышленном городке Кастлфорд на востоке Англии. Он был седьмым из восьми детей в семье горного инженера. Несмотря на материальные трудности, Мур получил серьёзное художественное образование на отделении скульптуры колледжа искусств в Лидсе, а с 1921 г. — в Лондонском королевском колледже искусств (после двух лет учёбы он семь лет работал там преподавателем).

В Лондоне Мур внимательно изучал экспозиции известных музеев. Особенно его привлекали коллекции

древней скульптуры Месопотамии и Египта, крито-микенской культуры и Греции периода архаики, Тропической Африки и доколумбовой Америки. В своих работах Мур искал иной пластической выразительности, нежели та, которую предлагала английская художественная традиция, основанная на классике.

К концу 20-х гг. выработался скульптурный язык Мура. Главной его особенностью стали плавные, текучие формы, которые сам мастер называл «органическими». Мур добивался, чтобы его произведения воспринимались скорее как «памятники» природы, естественные образования. Его скульптуры словно подверглись воздействию природных стихий — как выветренные скалы или отполированные морской волной камни.

Первая персональная выставка Мура состоялась в 1928 г. Художественная жизнь Лондона в то время была достаточно консервативной, поэтому его работы вначале были встречены непониманием. Потребовались годы, чтобы мастер утвердил право на собственную позицию в искусстве, примирил зрителя со своими образами.

Отношение к творчеству Мура резко изменилось, когда во время Второй мировой войны, в 1941 г., он исполнил серию рисунков «Метро». Она посвящена лондонцам, которые укрываются на платформах и в тоннеле метро, превращенного в бомбоубежище. Не детализируя характеры и индивидуальные черты персонажей, он передал общее настроение тоски, уязвимости, беспомощности человека, его одиночество в толпе и в то же время силу взаимной поддержки и тепла. Имя Мура сделалось чрезвычайно популярным.

Диапазон изобразительных приёмов Мура колеблется от вполне реальных форм до предельно обобщённых и абстрактных. Например, если в скульптуре «Полулежащая» (1930 г.) при всей её условности очень легко распознать женское тело, залюбоваться плавным изгибом ног, закинутой рукой, то композиция «Струнные мать и дитя» (1938 г.) совсем не ассоциируется с человеческими фигурами.

Антропоморфные, т. е. сохраняющие сходство с человеческим телом, полулежащие женские фигуры Генри Мура статичны, весомы. Даже самые малые по размеру скульптуры налиты тяжестью. При этом в целом ряде работ, создававшихся на протяжении нескольких десятилетий, тяжёлая бронзовая масса выглядит текучей

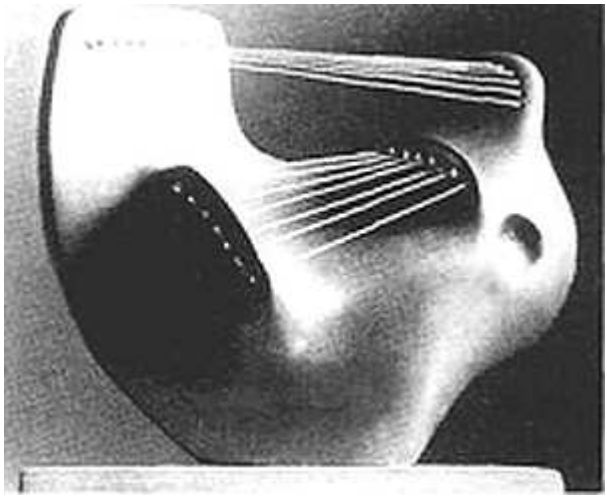
и кажется легко изменяемой. Позы персонажей на первый взгляд расслабленны, спокойны, но их переполняет внутренняя энергия.

Изображение матери с ребёнком у Мура всегда воспринимается как символ. Какими бы отвлечёнными ни были формы его скульптур, мастеру удалось вложить в них живые чувства, трагизм и нежность, беззащитность и силу.

В 40-х гг. в его творчестве появилась тема семьи, которая раскрывается эмоционально, даже лирично. Так, в «Семейной группе» (1948–1949 гг.) изображения мужчины, женщины и ребёнка составляют неразрывное целое.

С годами творчество Мура стало всемирно известным. Он получал призы на международных выставках, премии и почётные звания. В 1958 г. одна из его «Лежащих фигур» была установлена перед зданием Главной квартиры ЮНЕСКО (Организации Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры) в Париже. В 1982 г. королева Великобритании участвовала в церемонии открытия галереи Генри Мура и центра обучения скульптуре его имени в Лидсе.

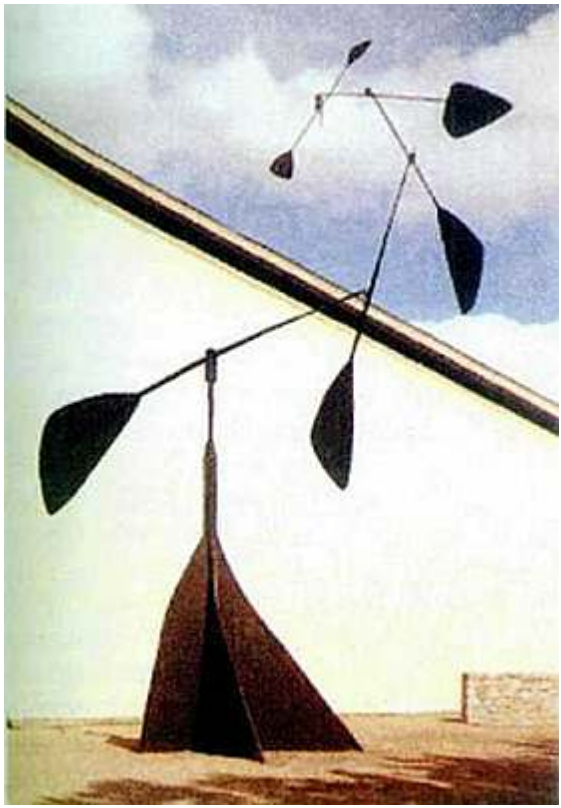
Генри Мур. Полулежащая. 1930 г. Институт искусств, Детройт.



Генри Мур. Струнные мать и дитя. 1938 г. Частное собрание.

Генри Мур. Семейная группа. 1948–1949 гг. Частное собрание.

Генри Мур. Лежащая фигура. 1958 г. Париж.



Александр Колдер. Бесполезная машина. Дворец ЮНЕСКО, Париж.

Логическим развитием принципов конструктивизма стала в послевоенные годы кинетическая (движущаяся) скульптура — от

«мобилей» Александра Колдера (1898–1976) до «монохронодинамических» композиций Никола Шоффера (родился в 1912 г.) с элементами робототехники.

С большой долей условности термин «скульптура» можно применить к произведениям представителей дадаизма, поп-арта, концептуализма. В продолжение тысячелетий искусством называлось творческое отображение различных реалий материального или духовного мира (этот принцип сохранён и многими направлениями авангарда); здесь же все усилия авторов направлены на то, чтобы возмутить, шокировать или озадачить зрителя. Таковы различного рода ассамбляжи — конструкции из случайных предметов в самых немыслимых сочетаниях, китч (*нем.* Kitch — «дурной вкус») — нарочито грубые, кустарного стиля поделки поп-артистов или «грандиозные» акции художников «земляного искусства» (*англ.* land art) 60-70-х гг. XX столетия (например, «Комплекс-I», сооружённый из земли, стальных и бетонных конструкций американцами Робертом Смитсоном и Майклом Хейзером в штате Невада в 1972 г.).

Фовизм

Первым художественным течением, которое обогатило культуру XX столетия, был фовизм. Его название произошло от французского слова fauve — «дикие», а появилось оно после Осеннего салона 1905 г., где представили свои работы Анри Матисс, Андре Дерен, Морис де Вламинк, Жорж Руо, Кес ван Донген, Альбер Марке и другие художники. Критик Луи Воксель, описывая впечатление от их работ, заметил, что оказавшаяся в том же зале статуя, которая была выполнена в стилистике итальянского Возрождения, поражает своей наивностью, словно «Донателло[181] среди диких зверей». Определение, подхваченное Матиссом, прижилось. Спустя короткое время «дикими» стали называть себя и русские, и немецкие художники — приверженцы нового искусства.

Осенний салон[182] произвёл настоящую сенсацию: ранее неизвестный фовизм вдруг обнаружил признаки вполне сложившегося течения. До этого мастеров не объединяли ни теоретические платформы, ни совместная выставочная деятельность. Не было и группы как таковой. Однако общее стремление к новому живописному языку — эмоциональному, яркому — на некоторое время сделало их очень похожими. У них было много общих корней — увлечение живописью Гогена и Ван Гога, творчеством дивизионистов и их теорией чистого цвета, восточным и примитивным искусством.

Фовисты не считались ни с какими установленными в европейской живописи законами: перспективы, светотени, постепенного сгущения или смягчения цвета, первенства рисунка в структуре картины. «Исходный пункт фовизма, — писал Матисс, — решительное возвращение к красивым синим, красивым красным, красивым жёлтым — первичным элементам, которые будоражат наши чувства до самых глубин».

Импрессионизм, вокруг которого ещё вчера ломалось столько копий, рядом с полотнами фовистов выглядел вполне традиционным, реалистическим искусством. «Вообразить мир таким, каким нам хочется» — под этими словами Дерена могли бы подписаться многие художники, усвоившие открытия импрессионизма, но не удовлетворённые ими и стремившиеся к самовыражению. Каждый из них, обладая яркой индивидуальностью, создавал собственный мир. Поэтому после краткого совместного звучания их хор распался на отдельные голоса — фовизм как течение просуществовал всего несколько лет.

Андре Дерен (1880–1954) всю жизнь оставался верен юношескому пристрастию к старым мастерам, которых внимательно изучал в Лувре. Для работ Дерена характерны глубоко продуманные композиция и колорит, внимание к форме. В Осеннем салоне 1905 г. художник выставил виды Коллиура (местечка на Средиземноморском побережье, где он проводил лето с Матиссом) и автопортрет. Дерен с успехом работал в области книжной графики, иллюстрировал произведения французских поэтов Гийома Аполлинера и Андре Бретона. Известен он и как художник, выполнявший театральные декорации для балетов «Русских сезонов»[183].

Морис де Вламинк (1876–1958) не получил систематического художественного образования и с гордостью признавался, что «не переступал порога Лувра». Его пейзажи динамичны по форме и ярки по колориту. Работая в «классической» фовистской манере, он действительно почти не смешивал красок, писал то геометрически правильными, широкими раздельными мазками, то ван-гоговскими крутыми завитками.

Жорж Руо (1871–1958) был одним из учеников Гюстава Моро и даже, по завещанию мастера, стал главным хранителем его коллекции, переданной Парижу. Работа витражиста, с которой Руо начал свой путь в искусстве, повлияла на его живописную манеру: цветные формы он обычно ограничивал широким чёрным контуром. На фоне общего праздничного настроения живописи фовистов полотна Руо поражают трагизмом. Персонажи художника — клоуны, уличные девицы, гротескно-уродливые

жители городских предместий. Картины на евангельские темы, обычно воспевающие величие духа, у Руо пронизаны щемящим чувством слабости и беззащитности человека.

Андре Дерен. Лодки в Коллиуре. 1905 г. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф.

Андре Дерен. Порт в Гавре. 1905–1906 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

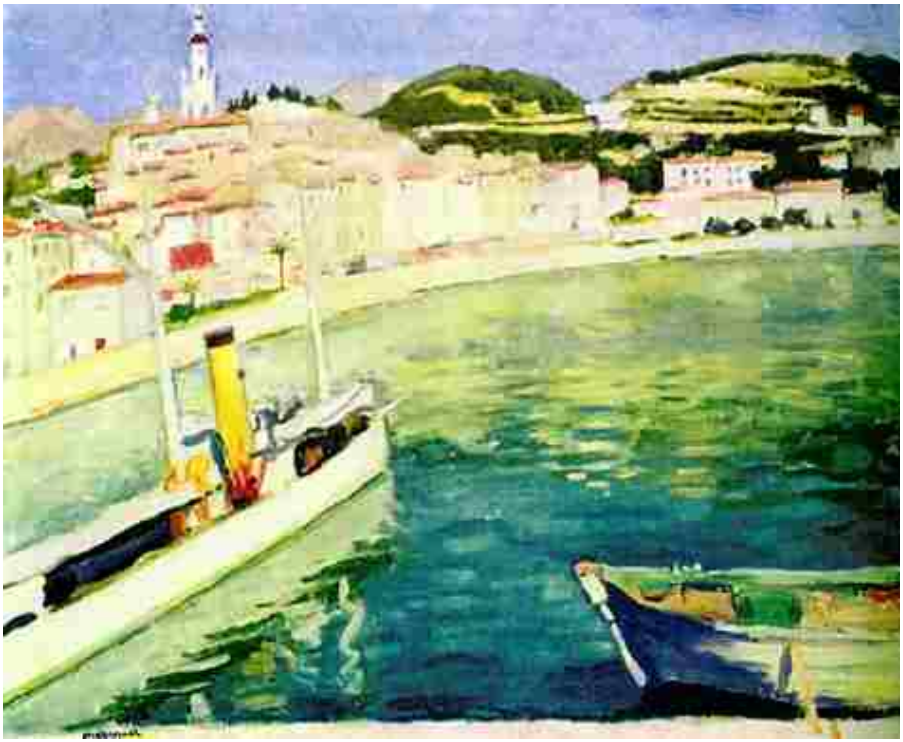
Морис де Вламинк. Баржи на Сене. Около 1906 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Кес ван Донген (настоящее имя Теодор Мари Корнель, 1877–1968) — французский художник голландского происхождения. На его полотнах живые рельефные мазки сочетаются с сияющими ровными зонами, словно подсвеченными изнутри. Картины ван Донгена шокировали зрителей: обычно он изображал представителей социального дна и делал это вызывающе, плакатно, броско. Однако, привыкнув к его манере, за видимой грубостью и вульгарностью можно обнаружить утончённость и своеобразную гармонию, *присущую* новой эпохе.

Жорж Руо. Святой лик. 1933 г. Национальный музей современного искусства, центр Ж. Помпиду, Париж.

Кес ван Донген. Портрет Фернанды. 1905 г. Частное собрание.

Кес ван Донген. Женщина в чёрной шляпе. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Альбер Марке. Пристань в Ментоне. 1905 г. Государственный Эрмитаж Санкт-Петербург.

Поэтическая простота пейзажей Альбера Марке (1875–1947) выделяла его из фовистского окружения. Даже когда он писал чистыми красками и использовал контрастные цвета, их сочетания были тонки, изысканны. В отличие от других фовистов этот художник не столько следовал воображению, сколько внимательно всматривался в действительность (излюбленной его натурой были доки и гавани). Скромные пейзажи так завораживают спокойствием и лиризмом, что у видевших их под впечатлением от реальных видов — моря, небесного простора, корабликов и лодок с цветными флажками — сразу рождается мысль: «Как у Марке!».

Анри Матисс (1869–1954)

Анри Матисс родился в городке Като-Камбрези на севере Франции. Его отец, торговец зерном и владелец лавки, мечтал видеть сына адвокатом. В 1888 г. Матисс благополучно выдержал экзамен на факультете права в Париже и, вернувшись на родину,

поступил в адвокатскую контору. Но вскоре он увлёкся живописью. Успехи на курсах рисования и поддержка учителей сломили упорство отца: Матисс получил родительское благословение на отъезд в Париж для занятий искусством. В 1892 г. художник посещал вечерние курсы Школы декоративного искусства, где подружился с Альбером Марке, а затем поступил в мастерскую Гюстава Моро в Школе изящных искусств. Мастер настаивал, чтобы его ученики чаще бывали в Лувре, и Матисс оттачивал своё искусство, копируя работы старых мастеров. Но тот же Моро внушал ученикам: «Не замыкайтесь в музее, выходите на улицу». Уличные зарисовки Матисса, сделанные быстро и точно, воспитали в нём умение упрощать линию. Изысканной простоте учили его и японские гравюры, ставшие в то время очень популярными в Европе.

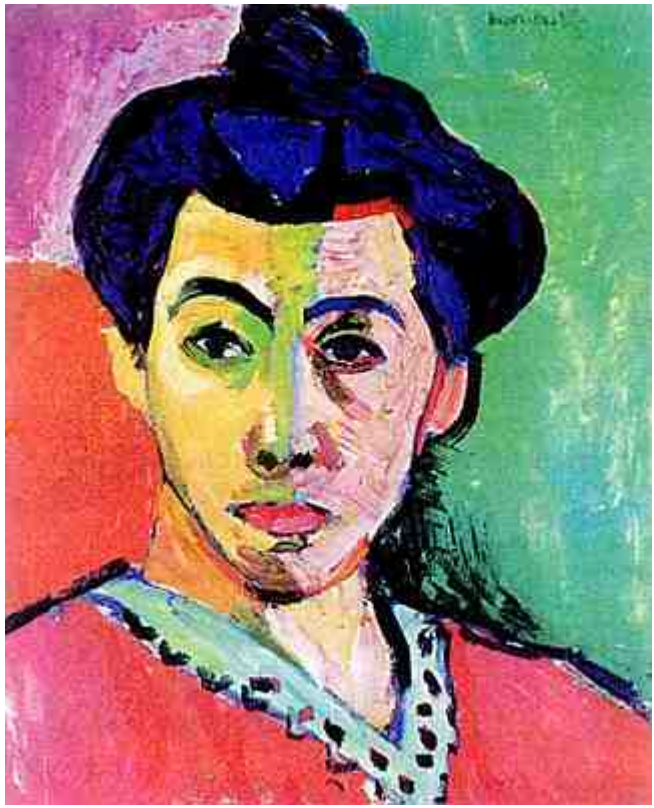
В первые годы XX в. Матисс познакомился и сблизился с Дереном, Руо, Вламинком и другими художниками, составившими впоследствии группу фовистов. В 1903 г. он принял участие в первом Осеннем салоне — ежегодном смотре нового искусства. В 1904 г. состоялась его первая персональная выставка, не принёсшая, впрочем, успеха.

Лето 1905 г. Матисс вместе с Дереном провёл на юге Франции, в Коллиуре. Скульптор Аристид Майоль, живший неподалёку, познакомил его со своими друзьями, в коллекциях которых были полотна Поля Гогена. Хотя Матисс и прежде восхищался работами Гогена, но именно эти новые впечатления сильно повлияли на его творчество. Осенью того же года о Матиссе заговорили все художественные критики Парижа в связи с выступлением фовистов.

Анри Матисс. Роскошь, спокойствие и наслаждение. 1904 г. Музей Орсе, Париж.

Стремление Матисса усвоить живописную систему Поля Сезанна соединилось с увлечением неоимпрессионизмом. Это двойное влияние отразилось в картине, названной строкой из стихотворения французского поэта Шарля Бодлера.

Фигуры отдыхающих на берегу залива художник словно выложил мозаикой из цветных мазков. Спокойное море, золотисто-голубое небо, гряды холмов на горизонте создают настроение всеобщего единства и согласия.



Анри Матисс. Зелёная полоса (Мадам Матисс). 1905 г. Государственный музей искусств, Копенгаген.

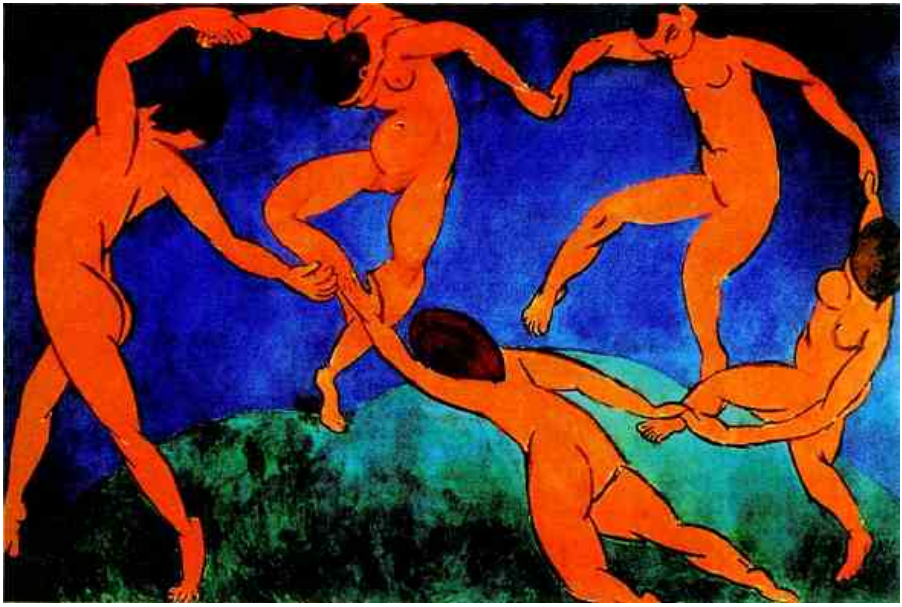
Портрет жены художника поразил современников невиданными ранее резкими сочетаниями цветов — синего, красного и зелёного, — смелым построением форм.

Смелость цветовых решений отличает и множество небольших пейзажей, которые художник привозил из своих поездок к морю. Первое крупное декоративное панно[184] «Радость жизни» (1905–1906 гг.), созданное на тему поэмы Стефана Малларме «Послеполуденный отдых фавна»[185], — это изображение райской идиллии на фоне цветущей природы. Здесь впервые пластика тел подверглась выразительным искажениям. Художник подчеркнул каждое движение, каждый контур линией; она иногда выглядит своеобразной рамкой, в которую заключена форма.

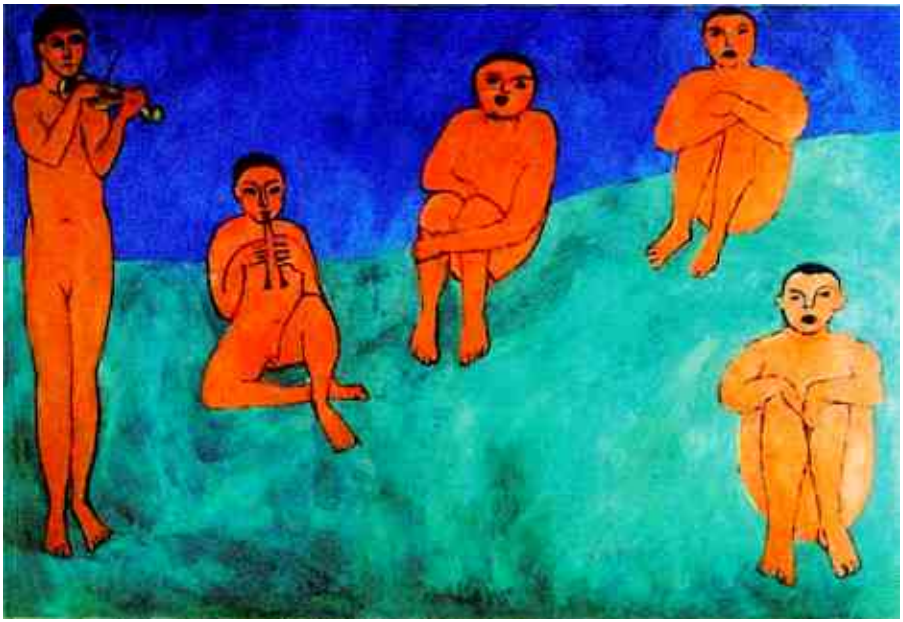
Матисса по праву считали главой фовистов. В 1906 г. в парижской мастерской на улице Севр открылась школа Матисса. «Один тон сам по себе есть всего лишь цвет, — учил художник, — два тона — это уже соотношение, это жизнь. Цвет значим только

в соотношении с соседним… Запомните своё первое впечатление… Это чувство — самое главное».

Анри Матисс. Радость жизни. 1905–1906 гг. Собрание фонда Барнса, Мерион.



Анри Матисс. Танец. 1910 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Анри Матисс.



Музыка. 1910 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

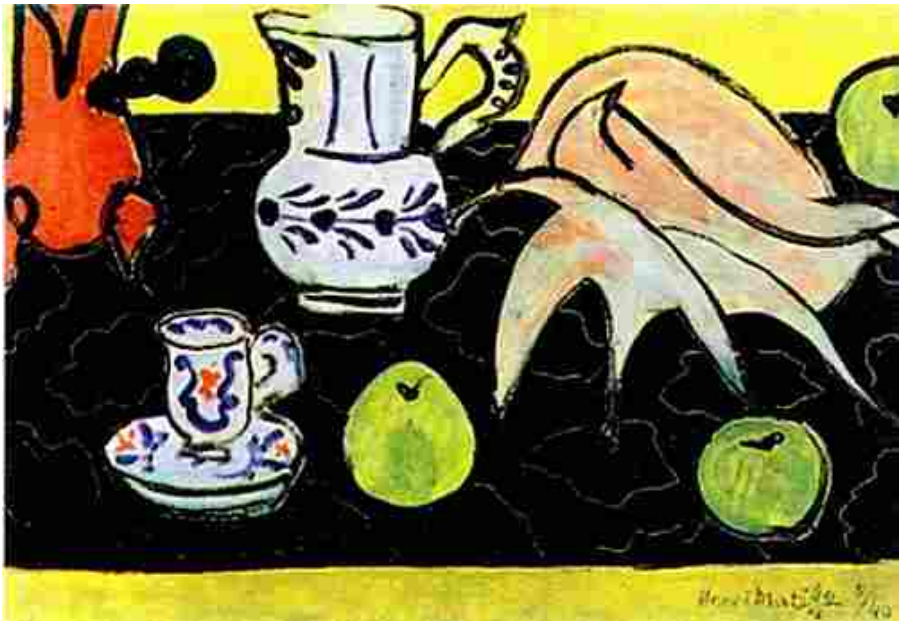
Два панно задуманы как единый ансамбль. Их композиции Матисс построил на контрасте: замкнутый крут из пяти обнажённых фигур, словно пронизанных единым движением, в «Танце» — и внешне разобщённые, но связанные одним настроем, как ноты в партитуре, как звуки аккорда, персонажи «Музыки». Пространство предельно упрощено, в палитре господствуют всего лишь три цвета — «небесная лазурь, розовая свежесть тел и зелень холма». Фигуры обрисованы гибкими, упругими линиями, создающими музыкальный ритм полотен.

Анри Матисс. Красные рыбки. 1911 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

Живописец окончательно отказался от смешения цветов, светотени и мелких деталей — ничто не должно было снижать звучность краски. Другим выразительным средством в его картинах стала точно отработанная линия. Кажущаяся лёгкость, детская простота изображения добывались упорным, напряжённым трудом. Работая с моделью или с натурой, мастер стремился создать на полотне максимально обобщённый образ, который передавал бы самую сущность формы, её «знак», будь то рука, глаз или цветок. «Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введёт в пластический язык», — говорил Матисс.

В 1908–1910 гг. по заказу русского коллекционера С. И. Щукина Матисс выполнил два декоративных панно для его московского особняка — «Танец» и «Музыка». А годом позже по приглашению Щукина он посетил Петербург и Москву, где встречался со многими художниками и навсегда был покорён русской иконописью. В 1910 г. Матисс специально отправился в Мюнхен, чтобы побывать на выставке исламского искусства и ещё раз оценить его плоскостную многоцветную гармонию. Совершив поездки на север Африки, в Алжир и Марокко, художник окончательно утвердился в мысли, что его творческие поиски основаны не на голых теоретических измышлениях, а на природных законах: яркий полуденный свет, «стирающий все детали и выявляющий основное», открывал чистые тона и чёткие контуры. Всю эту красочную декоративность, включая цветистые орнаменты арабских тканей и ковров, художник перенёс на свои полотна.

Анри Матисс. Марокканка (Зора) 1912 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Анри Матисс. Натюрморт с раковиной. 1940 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

О живописи Матисса говорят, что она музыкальна. То же можно сказать и о графике. Его рисунки пером просты и изысканны. Подчас мастеру достаточно тонкого беглого контура, чтобы изображение обрело жизнь, «зазвучало».

В 1921 г. Матисс поселился в Ницце, на Средиземноморском побережье Франции. Он стал знаменит во всём мире. Ежегодно проходили его персональные выставки.

Матисса называли живописцем роскоши в мире, где царит нищета. Соглашаясь с таким определением, французский писатель Луи Арагон справедливо добавлял: «…и света — в мире, терзаемом мраком». Спокойствие духа царит в работах художника даже в трагические годы Второй мировой войны. Он упрямо продолжал восславлять красоту и ценность жизни («Натюрморт с раковиной», 1940 г.; «Женщина с распущенными волосами», 1944 г.).

«Нужно уметь сберечь свежесть детства в восприятии вещей, не утратить наивности», — сказал однажды Матисс. В последние

годы жизни, когда художнику уже трудно было писать маслом, он стал делать вырезки из цветной бумаги. Ведь «рисовать ножницами, врезаться прямо в цвет» — это ещё один способ находить идеальные соотношения цвета и линии на плоскости. Не случайно мастер настаивал на термине «декупаж», что означает «вырезки», «выкройки» (в противовес коллажу — «наклеиванию»).

В конце жизни Матиссу посчастливилось осуществить давнюю мечту о синтезе искусств: в 1951 г. была освящена Капелла чёток в городе Вансе (близ Ниццы), над которой он работал как архитектор, художник, витражист, мастер по металлу и керамист.

Стоящее на холме здание сияет белизной, а его бело-голубая крыша похожа на небо с облаками. Венчает капеллу ажурный металлический крест. Благодаря цветным витражам всё внутреннее пространство храма словно пронизано цветами неба. Капелла была построена для маленькой общины доминиканских монахинь, однако с момента открытия она стала местом паломничества туристов со всего мира.

Анри Матисс. Попугайчик и сирена. Фрагмент. 1952 г. Стеделийк-музей, Амстердам.

Огромная композиция из цветных наклеек по прихоти художника соединяет земные и морские «джунгли» в фантастический орнамент из ажурных пальмовых листьев и стилизованных водорослей. В белом пространстве между ними россыпь синих гранатов

(гранат — символ плодородия), которая чуть дробит и усложняет общий ритм. И ещё две чудо-фигурки просматриваются сквозь сказочные узоры цветных пятен; слева синий силуэт попугая, справа вверху — сирены. Эта одновременно простая и изысканная композиция очень декоративна.

Экспрессионизм

В истории искусств термин экспрессионизм (от *лат.* expressio — «выражение») применим к широкому кругу явлений. И всё же как определённое течение в изобразительном искусстве экспрессионизм объединяет прежде всего творчество группы художников, работавших в Германии перед Первой мировой войной.

С конца XIX в. в немецкой культуре сложился особый взгляд на произведение искусства. Считалось, что оно должно нести в себе лишь волю творца, создаваться «по внутренней необходимости», которая в комментариях и оправданиях не нуждается. Одновременно происходила переоценка эстетических ценностей. Появился интерес к творчеству готических мастеров, Эль Греко, Питера Брейгеля Старшего. Заново открывались художественные достоинства экзотического искусства Африки, Дальнего Востока, Океании. Всё это отразилось на формировании нового течения в искусстве.

Экспрессионизм — это попытка показать внутренний мир человека, его переживания, как правило, в момент предельного духовного напряжения. Своими предшественниками экспрессионисты считали и французских постимпрессионистов, и швейцарца Фердинанда Ходлера, и норвежца Эдварда Мунка, и бельгийца Джеймса Энсора. В экспрессионизме было много противоречий. Громкие декларации о рождении новой культуры, казалось бы, плохо согласовались со столь же яростными проповедями крайнего индивидуализма, с отказом от действительности ради погружения в субъективные переживания. А кроме того, культ индивидуализма в нём сочетался с постоянным стремлением объединяться.

Первой значительной вехой в истории экспрессионизма считается возникновение объединения «Мост» (*нем.* Bracke). В 1905 г. четверо студентов-архитекторов из Дрездена — Эрнст Людвиг Кирхнер, Фриц Блейль, Эрих Хеккель и Карл Шмидт-Ротлуфф создали нечто вроде средневековой цеховой коммуны — вместе жили и работали. Название «Мост» предложил Шмидт-Ротлуфф, считая, что оно выражает стремление группы к

объединению всех новых художественных течений, а в более глубоком смысле символизирует её творчество — «мост» в искусство будущего. В 1906 г. к ним присоединились Эмиль Нольде, Макс Пехштейн, фовист Кес ван Донген и другие художники.

Хотя объединение появилось тотчас же за выступлением парижских фовистов в Осеннем салоне, представители «Моста» утверждали, что действовали самостоятельно. В Германии, как и во Франции, естественное развитие изобразительного искусства привело к изменению художественных методов. Экспрессионисты также отреклись от светотени, передачи пространства. Поверхность их холстов кажется обработанной грубой кистью без всякой заботы об изяществе. Художники искали новые, агрессивные образы, стремились выразить средствами живописи тревогу, дискомфорт. Цвет, считали экспрессионисты, обладает собственным смыслом, способен вызывать определённые эмоции, ему приписывали символическое значение.

Карл Шмидт-Ротлуфф. Автопортрет. 1906 г. Государственные музеи, Берлин.

Парижская школа

Парижская школа — не направление, не метод и не стиль. Так называют многочисленную группу художников со всех концов света, устремившихся в Париж в начале XX в. Именно Париж помог каждому из них обрести творческое лицо.

Постоянное общение художников, разногласия и в то же время взаимная поддержка создавали уникальные условия творческого соревнования. Здесь переплетались биографии, возникали многочисленные новые течения. Художественная информация распространялась стремительно, и можно понять, почему ситуация в искусстве менялась подчас в течение месяцев.

Творчество голландца Пита Мондриана, мексиканца Диего Риверы, румына Константина Брынкуши (Бранкузи), испанца Хуана Гриса, выходцев из России Осипа Цадкина, Хаима Сутина и Марка Шагала, итальянца Амедео Модильяни и многих других представителей парижской школы составляет золотые страницы истории искусства.

Амедео Модильяни (1884–1920) родился в Ливорно, учился живописи в профессиональных мастерских Флоренции и Венеции. В Париже, куда Модильяни прибыл в 1906 г., помимо картин он создал серию изящно стилизованных каменных голов, очень похожих на идолов с острова Пасхи. Только отсутствие средств заставило мастера отказаться от скульптуры — материалы были дороги. Одним из самых плодотворных периодов своего творчества Модильяни обязан дружбе со скульптором Брынкуши; исследователи до сих пор не пришли к однозначному выводу, кто из них на кого повлиял.

В 10-х гг. Модильяни, так и не примкнув ни к одному из существовавших направлений, обрёл собственный стиль. Рисунок в его полотнах главенствует над цветом: изысканные фигуры обрисованы гибкой непрерывной линией, способной выявить и подчеркнуть объём формы. Модильяни писал и рисовал главным образом портреты и обнажённую натуру. На его картинах шеи натурщиц превращаются в лебединые, лица — в вытянутые овалы, головы грациозно склоняются. А глаза он обычно оставлял без зрачков. И при столь явном схематизме, условности изображений,

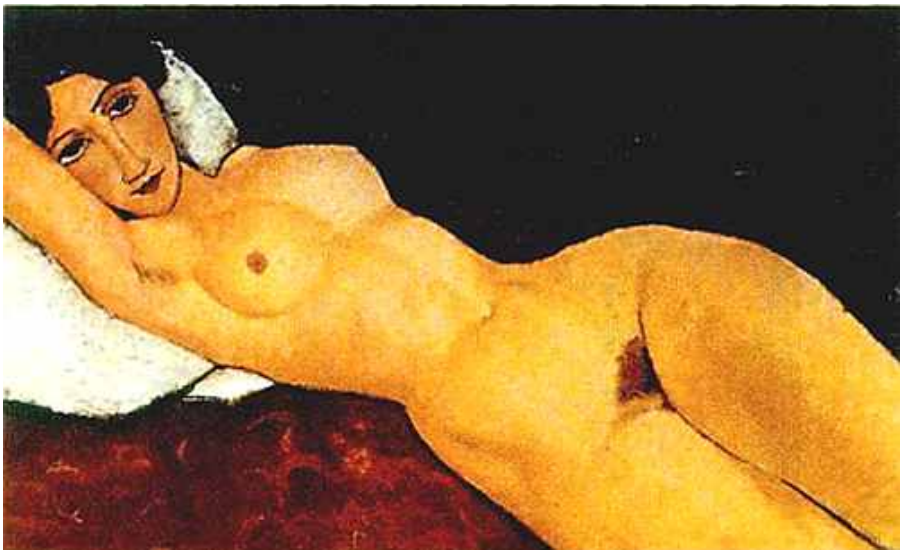
все они, по утверждению современников, обладали безусловным сходством с моделями. Герои портретов Модильяни, стоящие или сидящие неподвижно, словно на старых фотографиях, часто показаны в углах помещений и производят впечатление неприкаянности, хрупкости и беззащитности перед окружающим миром. Как это ни горько, спрос на картины Модильяни возник после трагической ранней смерти мастера и самоубийства вслед за тем его юной жены (работы начали скупать уже в день похорон художника). Эти печальные события, а главное само творчество Модильяни, сотворили из его имени легенду. В судьбе Хаима Сутина (1893–1943), приехавшего в Париж в 1913 г., важную роль сыграли встреча и дружба с Модильяни, который помог на первых порах эмигранту из России. Сутин, сын бедного штопальщика из белорусского местечка Смиловичи, очевидец еврейских погромов, очень похож на героев своих картин — бесправных, нищих и одиноких.

На картине «Пирожник в голубом колпаке» (1922–1923 гг.) изображён мальчик с огромными торчащими ушами. У него вытянутое серьёзное личико, тоскливые глаза и покорно сложенные ручки. «Рабочая одежда» — белый халат и высокий колпак — явно велика ему. Угловатость маленького кондитера ещё больше подчёркивается выразительностью палитры — великолепными переливами белого с голубыми тенями в складках ткани. Но она в то же время окутывает его магическим ореолом симпатии и тёплого сострадания.

С яростной энергией художник накладывает длинные взвихрённые мазки, запечатлевая на холсте кровавую тушу, подвешенную в лавке мясника («Туша быка», 1924 г.). Этот страстный напор, равного которому нет в современной живописи, и насыщенные краски — красная, чёрная, белая, жёлтая — рождают ощущение казни, тревоги, насилия, жестокости.

Однажды Сутина спросили: «В вашей жизни были какие-то несчастья?». «Как вам это могло прийти в голову? — удивился он. — Я всю жизнь был счастливым человеком». Зная полную лишений судьбу художника, всё же приходится согласиться с такой парадоксальной самооценкой. Ведь жизнь его была всегда наполнена творческим смыслом.

Амедео Модильяни. Портрет Х. Сутина. 1917 г. Национальная галерея, Вашингтон.



Амедео Модильяни. Обнажённая, откинувшаяся на белую подушку. 1917 г. Государственная галерея, Штутгарт.

Хаим Сутин. Пирожник в голубом колпаке. 1922–1923 гг. Частное собрание.

Хаим Сутин. Посыльный у «Максима». 1925 г. Частное собрание, США.

Хаим Сутин. Туша быка. 1924 г. Музей изобразительных искусств, Гренобль.

Первая выставка «Моста» состоялась в 1906 г. в помещении завода осветительной аппаратуры. И эта и последующие выставки мало интересовали публику. Лишь экспозиция 1910 г. была снабжена каталогом. Но с 1906 г. «Мост» ежегодно издавал так называемые папки, каждая из которых воспроизводила работы одного из членов группы.

Постепенно члены «Моста» перебирались в Берлин, ставший

центром художественной жизни Германии. Здесь они выставлялись в галерее «Штурм» (*нем.* «буря»).

В 1913 г. Кирхнер опубликовал «Хронику художественного объединения „Мост“». Она вызвала резкое несогласие остальных «мостовцев», посчитавших, что автор слишком завысил оценку собственной роли в деятельности группы. В результате объединение официально прекратило существование. Между тем для каждого из этих художников участие в группе «Мост» оказалось важной вехой творческой биографии.

Ведущий художник и теоретик группы Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1936) помимо учёбы на архитектурном отделении Высшей технической школы в Дрездене в 1903–1904 гг. брал уроки живописи в одной из художественных школ Мюнхена. В его ранних живописных работах чувствуется сильное влияние Мунка и Ван Гога. Во время поездки в Нюрнберг на него произвели ошеломляющее впечатление гравюры старых немецких мастеров, причём не столько оттиски, сколько сами печатные доски — их тяжеловесная, грубая выразительность. Кирхнер занялся графикой, заразив этим увлечением и других представителей «Моста».

Работа над гравюрами помогла художнику обрести собственную живописную манеру: яркие цветные плоскости на его полотнах часто ограничены широким резким контуром — чёрным или белым. В картинах Кирхнера нет глубины пространства, которого он всегда словно боялся. Напротив, художник как бы «выталкивал» фигуры на зрителя. Рисунок нарочито прост, по-детски простодушен. И с такой же детской любовью к ярко раскрашенным поверхностям он выстраивал свою палитру.

Эрнст Людвиг Кирхнер. Улица. 1908–1919 гг. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Эрнст Людвиг Кирхнер. Красная башня в Халле. 1915 г. Фолькванг-музей, Эссен.

Эрнст Людвиг Кирхнер. Встреча Шлемиля с тенью. Иллюстрация к «Истории Петера Шлемиля»

А. фон Шамиссо. 1916 г. Эмиль Нольде. Христос среди детей. 1910 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

В 1937 г. гитлеровское правительство конфисковало более шестисот работ Кирхнера, присвоив им ярлык «дегенеративности». Удар был слишком тяжёл. В начале 1938 г. мастер покончил с собой.

«Мой прекрасный, мой трагический мир» — так определил однажды Эмиль Нольде (1867–1956) образы, которые рождались в его душе. Эмиль Ханзен (это его настоящая фамилия) родился в деревне Нольде на севере Германии. Окончив школу художественной резьбы, он начал работать на мебельной фабрике. (Чтобы получить полноценное художественное образование, Нольде уже в зрелом возрасте посещал частные школы Дахау, Мюнхена, Парижа и Копенгагена.) Традиционные методы резьбы по дереву оказали влияние на его живописную манеру. Как и в работах средневековых мастеров-ремесленников, у Нольде мистическое, возвышенное сочетается с наивным, бытовым.

Грубая выразительность, искажение формы и цвета как проявление напряжённого чувства — все эти черты, характерные для экспрессионизма, у Нольде проявляются в высшей мере.

Именно поэтому молодые художники объединения «Мост» так настойчиво приглашали его принять участие в деятельности их группы (правда, он отошёл от неё через год).

Нольде часто обращался к религиозной тематике. С 1908 по 1912 г. он написал двадцать пять работ на библейские сюжеты, в том числе серию из девяти картин «Жизнь Христа» (1912 г.), которая возмутила церковных иерархов и была снята с выставки в Брюсселе.

В 1910–1911 гг. художник создал серию экспрессионистических пейзажей, а после 20-х гг. пейзаж стал основной темой его творчества. Обычно у Нольде природные стихии — земля, вода, небо — сталкиваются друг с другом, словно стремясь слиться воедино. Он много путешествовал — побывал на Дальнем Востоке, островах Тихого океана, в России. Впечатления от поездок отразились в его работах. «Мои картины с первобытными людьми и акварели так правдивы и терпки, — писал он, — что их немыслимо повесить в каком-нибудь благоухающем салоне».

Эмиль Нольде. Танец вокруг золотого тельца. 1910 г. Новая пинакотека, Мюнхен.

Лица библейских персонажей Нольде превращает в

маски, он искажает пропорции фигур, утрирует жесты. Его краски — это тревожные вспышки жёлтого, красного, фиолетового… Столь необычное отношение к религиозной теме впервые возникло в живописи XX в.

Франтишек Купка. Этюд к языку вертикалей. 1911 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

Франтишек Купка. Размещение графических мотивов. 1912–1913 гг. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

Оскар Кокошка. Супруга ветра. 1914 г. Художественный музей, Базель.

Эгон Шиле. Автопортрет. 1911 г. Исторический музей, Вена.

Экспрессионизм, зародившись в Германии, получил распространение и в других странах Европы. Его последователями были ученики Густава Климта — австрийские художники Эгон Шиле (1890–1918) и Оскар Кокошка (1886–1980), а также чешский мастер Франтишек Купка (1871–1957).

Эмиль Нольде. Мельница на севере. 1932 г. Галерея современного искусства земли Бавария, Мюнхен.

В последние годы жизни, удалившись в деревушку Зеебюле (близ родной Нольде), он выполнил около полутора тысяч маленьких акварелей, которые называл «ненаписанными картинами», — фантастические пейзажи и изображения человека, чаще всего тоже ирреальные.

Экспрессионизм повлиял на творчество разных мастеров, не входивших ни в какие группировки. Были и такие, кто участвовал в общих начинаниях лишь короткое время (как это случилось с Нольде), и те, кто, не удовлетворившись одной программой, пытался найти более совершенные формы организации творческих союзов.

Прирождённый лидер, талантливый организатор, русский художник Василий Васильевич Кандинский стал основателем нескольких художественных объединений: «Фаланга» (1901–1904 гг.), «Новое мюнхенское художественное объединение» (1909–1911 гг.), значительную часть которого составляли выходцы из России, и, наконец, «Синий всадник» (1911–1914 гг.).

По существу, «Синий всадник» (*нем.* Blauer Reiter) представлял собой редакционную группу одноимённого

альманаха. (Название предложили Кандинский и художник Франц Марк — оба любили лошадей и отдавали в живописи предпочтение синему цвету.)

Успел выйти лишь первый номер в 1912 г., а в начале 1914 г. он же вышел повторным изданием. Выпустить второй номер помешала война. Однако художники, сплотившиеся вокруг «Синего всадника», заметно повлияли на развитие европейского искусства.

Альманах «Синий всадник» оказался в числе первых программ авангардистов. Он ставил задачу доказать, что «вопрос формы в искусстве вторичен, первичен — вопрос содержания».

Художники высказывались об особенностях современного искусства: важной роли цвета, отказе от попыток подражания реальным формам. Они анализировали совершенно разные произведения искусства, от средневековой готики вплоть до лубка, подтверждая их скрытое родство в поисках выразительности. Именно тогда впервые в ранг высокого искусства были возведены детские рисунки. Много страниц альманаха посвящено проблемам музыки и театра, поскольку экспрессионисты пропагандировали идею родства искусств и возможности их синтеза.

Было объявлено о создании нового, «интернационального искусства», совмещающего в себе разные направления.

Действительно, в выставках под эмблемой «Синего всадника» кроме его организаторов — Кандинского, Франца Марка (1880–1916) и Августа Макке (1887–1914) — участвовали швейцарско-немецкий художник Пауль Клее, австрийский композитор Арнольд Шёнберг, а также известные русские художники Давид и Владимир Бурлюки, Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, французские кубисты Пабло Пикассо, Жорж Брак и Робер Делоне, представители других объединений.

В 1933 г. нацисты, пришедшие к власти в Германии, объявили экспрессионизм вне закона. Кампания против его представителей увенчалась циничной акцией: в 1937 г. была организована большая выставка работ экспрессионистов и других представителей авангарда под названием «Дегенеративное искусство». Выставленные на ней картины подлежали уничтожению. Многие из них действительно погибли, а часть произведений была продана за границу. В 1992 г. они на некоторое время вернулись из различных собраний в Берлин, чтобы «принять участие» в экспозиции-воспоминании об акции 1937 г. Тогда панорама движения предстала во всей своей широте и многозначности, показав, что это горькое, трагическое искусство, в полной мере отразившее настроения своего

противоречивого времени, захватывает и потрясает сегодняшнего зрителя.

Франц Марк. Судьбы животных. 1913 г. Художественный музей, Базель.

Франц Марк. Синяя лошадь. 1913 г. Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен.

Динамичная, яркая по цвету, эта картина стала одной из многих работ Марка с изображением цветных — красных, жёлтых, синих — лошадей. Для художника они были символом свободы.

«Новая вещественность»

Термин «новая вещественность» (нем. Neue Sachlichkeit) был введён в 1923 г. директором художественной галереи в городе Мангейме (Германия) Густавом Хартлаубом, отметившим стремление «возвратиться к позитивной и конкретной реальности», которое объединило многих немецких живописцев вскоре после Первой мировой войны. В 1925 г. в Мангейме прошла первая выставка художников «Новой

вещественности»: Макса Бекмана (1884–1950), Отто Дикса (1891–1969), Георга Гросса (1893–1959) и др.

Общим для них было чувство нестабильности, сомнение в постоянстве той реальности, которую они изображали. В отличие от оптимистического реализма в искусстве «Новой вещественности» ощущается желание запечатлеть безвозвратно уходящее. Преувеличенная чёткость линий и ясность объёмов лишь усиливают настроение трагической хрупкости мира. В болезненных и настороженных лицах, в пасмурных, невзрачных пейзажах отразилась одна из самых печальных эпох в судьбе Германии — период между поражением в Первой мировой войне 1914–1918 гг. и столь же драматической капитуляцией немецкого народа перед нацизмом в 1933 г.

Отто Дикс. Гуго Эрфурт с собакой. 1926 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

Георг Гросс. Чиновник магистрата. Государственные музеи, Берлин.

Пауль Клее (1879–1940)

Творчество Пауля Клее с равным основанием относят к главным художественным течениям XX в. — экспрессионизму, кубизму, сюрреализму, абстракционизму. Но в то же время можно утверждать, что оно не принадлежало целиком ни к одному из них.

Клее родился в Швейцарии в семье музыкантов. И хотя его профессиональным поприщем стало изобразительное искусство, преданность музыке он сохранил на всю жизнь. Талантливый скрипач, в трудные годы Клее подрабатывал, играя в оркестре. Музыкой, её ритмами, её аккордами проникнуто большинство работ художника. Он учился в Мюнхенской академии художеств, совершал поездки в Италию, в Париж, путешествовал по Германии, а после женитьбы обосновался в Мюнхене.

Линия стала главным средством выражения, а графика — той

единственной областью, в которой Клее проявил себя в ранний период творчества. Интонация многих работ («Грозная голова», 1905 г.; «Инвенции», 1906 г.) иронична и горька. Но им присуща и лёгкость, особая деликатность, некая мудрая отстранённость от изображаемых событий.

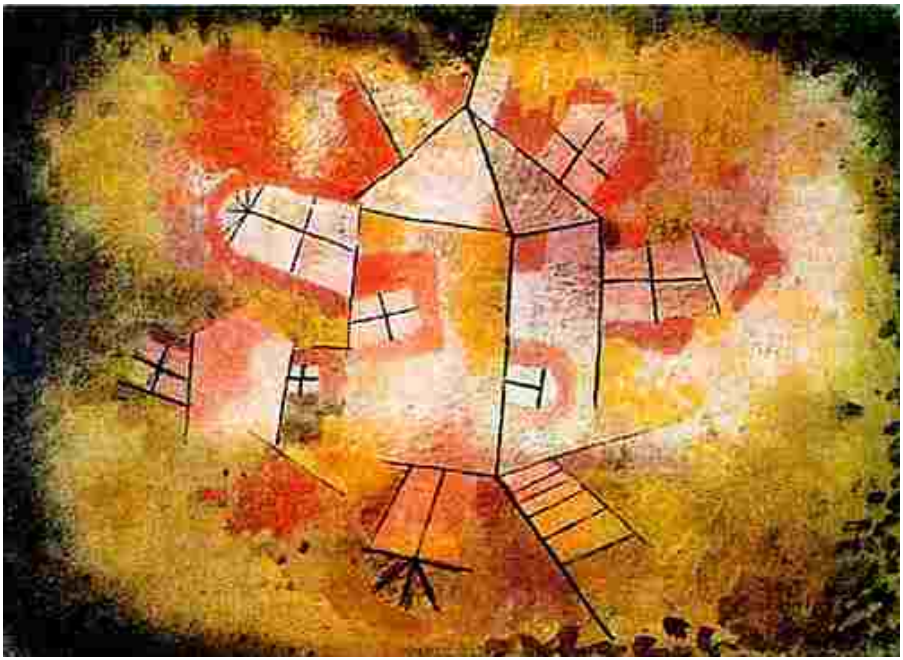
В 1910 г. открылась первая выставка рисунков и гравюр Клее. Со следующего года он вошёл в круг художников «Синего всадника». Среди прочих идей, которые ему были здесь близки, нужно выделить особенно внимательное отношение к выразительности детского рисунка. В то же время знакомство с кубизмом сделало композиции Клее более геометричными.

Несмотря на агрессивную красочность живописных работ своего экспрессионистического окружения, Клее поначалу мало занимали проблемы цвета. Однако поездка в Тунис, которую он совершил в 1914 г., словно открыла ему глаза: «Цвет захватил меня, — записал он в дневнике. — Мне незачем гоняться за ним. Это осенило меня в счастливую минуту: я и цвет едины, я — художник». И действительно, нежные цветовые гармонии стали естественной средой для утончённых, волшебных геометрических структур Клее. Его необычные композиции, кажется, рождены новым знанием, новым пониманием связей мира, его устройства. В картине «Полная луна» (1919 г.) ночной пейзаж, составленный из мозаики разновеликих прямоугольников, таинствен, но не страшен.

Пауль Клее. Полная луна. 1919 г. Галерея Отто Штангля, Мюнхен.

1920 год оказался своеобразным творческим рубежом для художника: вышла в свет его книга «Творческое вероисповедание», альбом рисунков, а в Мюнхене открылась большая ретроспективная выставка его работ. И тогда же он получил приглашение от Вальтера Гропиуса преподавать в «Баухаузе». С 1921 по 1931 г. Клее вел здесь курс композиции.

Преподавательская работа занимала много времени, но Клее продолжал писать маслом и рисовать. Используя опыт мастеров шпалер[186], он создал цикл работ, в которых мотивы — дома, лестницы, деревья, а иногда и просто «магические квадраты» — повторяются, заполняя ажурным узором всё пространство холста.



Пауль Клее. Вращающийся дом. 1921 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

В тёплом цветовом мареве (цвет то сгущается, то разреживается) «плывёт» словно нарисованный рукой ребёнка домик. В движении, переданном чуть асимметричными сдвигами, он «раскинул» окошки, двери, лесенку, как распростёртые руки.

В 1933 г. Клее покинул Германию и вернулся на родину, в Берн. В последние годы жизни в работах смертельно больного художника появилась глубокая печаль («Страх», 1934 г.; «Смерть и пламя», 1940 г.; «Мрачное путешествие на корабле», 1940 г.). Клее всегда верил, что изобразительное искусство «не передаёт только видимое, а делает зримым тайно постигнутое».

Пауль Клее. Вспышка страха III. 1934 г. Частное собрание

Пауль Клее. Смерть и пламя. 1940 г. Художественный музей, Берн.

Кубизм

К началу XX столетия — времени рождения кубизма — мастера предыдущего поколения уже сильно пошатнули ранее незыблемые основы европейской живописи. В те же годы в Европе стала очень популярной традиционная африканская скульптура. Она давала пример свободного обращения с формой: так, голова статуи могла быть больше тела, и при этом фигура выглядела очень выразительно. Непосредственным толчком к появлению кубизма послужили две большие выставки Поля Сезанна — в 1904 и 1906 гг. Его слова «трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса…» можно считать своего рода эпиграфом

ко всем последующим творческим исканиям нового направления.

В 1907 г. молодой испанский художник Пабло Пикассо, обосновавшийся в Париже, показал друзьям своё незаконченное полотно «Авиньонские девицы». Он отверг иллюзорную трёхмерность, перспективу, светотень. Поверхность большой картины — и фон, и тела пяти обнажённых женщин — была рассечена на геометрические сегменты. Выглядели «девицы» как грубо вытесанные древние идолы.

Даже самые чуткие знатоки современного искусства — поэт Гийом Аполлинер (будущий теоретик кубизма) и русский коллекционер Сергей Иванович Щукин — были не в состоянии тотчас же оценить революционное значение живописной причуды Пикассо. А некоторые художники сочли картину насмешкой над их серьёзными экспериментами. Интересно, что среди последних оказался молодой фовист Жорж Брак (1882–1963). «Ты пишешь картины, как будто хочешь заставить нас съесть паклю или пить керосин», — упрекал он Пикассо, который в своих работах продолжал решительно дробить предметы и фигуры на составные части, упрощать их до строгих геометрических форм: кубов, конусов, полусфер, цилиндров.

Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. 1907 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Однако спустя короткое время Брак привёз из поездки «по сезанновским местам» и показал на своей персональной выставке 1908 г. пейзажи, созданные тем же методом. (В рецензии критика Луи Вокселя на выставку Брака и появилось впервые слово *кубизм.* А этот ранний этап его развития позднее назвали *сезанновским*) Вслед за Пикассо Брак хотел вернуть в современную живопись то, что она утратила после импрессионизма, — ощущение плотности тел, наполненности объёма. Художники решили заново утвердить на полотне прочность и стабильность материи.

Спустя два года кубистические объекты Пикассо и Брака уже нельзя было назвать стабильными. Контуры в их картинах стали прерывистыми, Грани же представали не в положенных по законам перспективы ракурсах, а разворачивались в сторону зрителя. Большие, цельные объёмы теперь распадались на множество мелких, как в «Портрете А. Воллара» (около 1910 г.) и «Аккордеонисте» (1911 г.) Пикассо, в «Натюрморте со скрипкой и кувшином» (1910 г.) Жоржа Брака. Зрителю давали возможность рассмотреть, из чего состоит форма, «ощупать» её глазами с разных сторон и даже увидеть один предмет сквозь другой. Эта стадия развития кубизма получила название *аналитического кубизма.* Подчас в дробном ритме сечений уже едва можно было различить саму форму, и тогда художники стали делать узнаваемыми некоторые детали, способные намекнуть на изображаемый предмет, например колки скрипки или горлышко бутылки. Затем они начали вводить в живописные полотна реальные предметы (коробочки, детали музыкальных инструментов и т. д.) и материалы разной фактуры (бумагу, дерево, ткань). Например, в картине Брака «Бутылка, стакан и трубка» (1913 г.) сами эти предметы изображены сухо и схематично, словно нарисованы карандашом. А главный акцент художник делает на газетных вклейках и рельефе дверной панели, которые помещены на первом плане. Коллаж[187] стал весьма популярным в среде кубистов. Так шаг за шагом кубизм подошёл к следующему своему этапу — *синтетическому.* Здесь образ уже не разлагается, а собирается, синтезируется из отдельных атрибутов, характерных деталей (Ж. Брак «Композиция с трефовым тузом», 1913 г.).

Фернан Леже (1881–1955)

Фернан Леже, сын нормандского крестьянина, приехал в Париж в 1900 г. Его первые живописные работы носили отпечаток импрессионизма и отчасти фовизма; в 1904 г. Леже посетил выставку Поля Сезанна, которая настолько его потрясла, что он уничтожил большую часть ранних полотен. Затем художник сблизился с кубистами, однако не разделял полностью принципов их искусства — картины Леже всегда отличались грубоватой пластической цельностью («Ступени», 1914 г.). В 1913–1914 гг. мастер, читая публичные лекции в Берлине, определил основную черту своего творчества — «интенсивные контрасты формы и цвета».

После Первой мировой войны (с первых её дней Леже находился в действующей армии) главной темой живописца стала техника, которую он воспевал как разумный мир надёжных и слаженных форм («Механические элементы», 1924 г.); даже человеческая фигура уподоблялась механизму («Аккордеонист», 1926 г.). Но с 1927 г. Леже возвратился к образам живой натуры («Бабочки и цветы», 1937 г.). Панно «Передача энергии» для «Дворца открытий» на Всемирной выставке 1937 г. выражает идею гармонии мира, где современная техника выступает прямым продолжением природы.

В 1940–1945 гг. Леже жил в эмиграции в США. Одна из лучших работ художника той поры — эскиз гобелена «Небо Франции» (1942 г.) с его сдержанной, но сильной палитрой.

После возвращения на родину Леже много работал как декоратор, выполнял мозаики (фасад университета в Каракасе, 1954 г.), витражи (церковь в Оденкуре близ Бельфора, 1951 г.), керамическую скульптуру («Шагающий цветок», 1952–1953 гг.) и гобелены.

Фернан Леже. Ступени. 1914 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Пабло Пикассо. Портрет А. Воллара. Около 1910 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

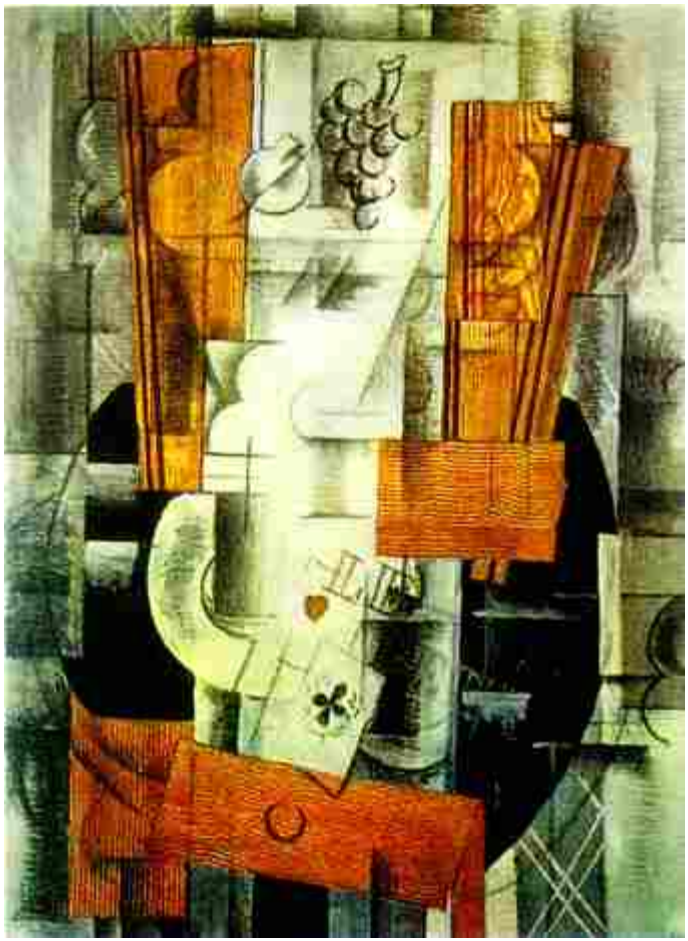
Жорж Брак. Натюрморт со скрипкой и кувшином. 1910 г. Художественный музей. Базель.

Жорж Брак. Дома в Эстаке. 1906 г. Художественный музей, Берн.

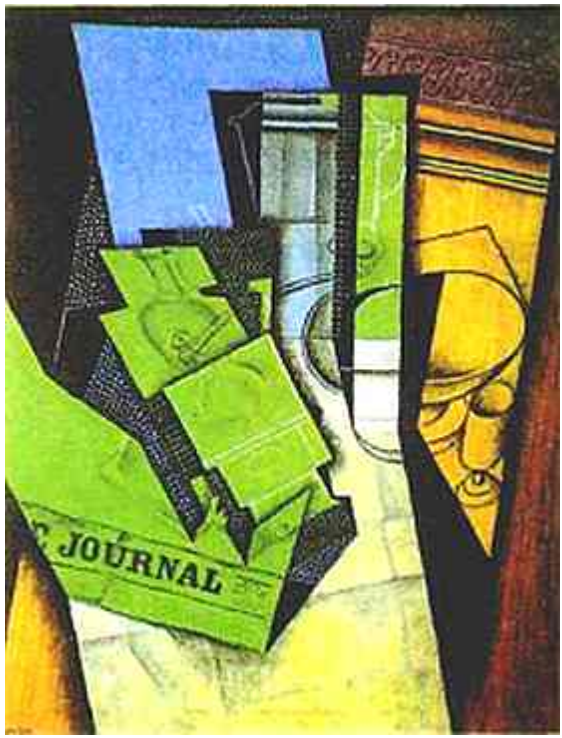
Предельно упрощённое изображение не предполагает в пейзаже таких «подробностей», как, например, окна домов. Поэтому дома здесь смотрятся россыпью кристаллов. Диагональные линии (дерево на первом плане, крыши), асимметричные контуры привносят в картину движение, но не выстраивают перспективы. Панорама пейзажа передана высокой линией горизонта.

Если в сезанновский период кубизма дома, деревья, горы, человеческое тело, посуда как бы состояли из одной универсальной материи, а художника занимала только форма, объём, то теперь важно было почувствовать именно разный качественный состав предметов. Сочетания различных поверхностей на холсте были очень декоративны. Эта черта кубистической живописи ещё ярче проявилась в овальных композициях. Их даже стали именовать *рокайльным кубизмом* — по названию самого причудливого и склонного к украшениям стиля (П. Пикассо «Музыкальные инструменты», 1912 г.)

Пабло Пикассо. Музыкальные инструменты. 1912 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Жорж Брак. Композиция с трефовым тузом. 1913 г. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.



Хуан Грис. Завтрак. 1915 г. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.

В отличие от других кубистов, предпочитавших жёлтый, серый или коричневатый цвета, Грис использовал яркие краски. Он не разбивал свой натюрморт на небольшие «осколки», а, напротив, выстраивал его крупными формами, которые словно играют роль реальных предметов. Утреннюю газету изображает вклеенный газетный заголовок, посуду и кухонную утварь — ящички с нарисованными на них фрагментами графина и кофейной мельницы.

Соня Делоне. Электрические призмы. 1914 г. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.

Робер Делоне. Эйфелева башня. 1911 г. Музей Гуггенхейма, Нью-Йорк.

Робер Делоне. Круглые формы. Солнце, Луна. 1912–1913 гг. Художественный музей, Амстердам.

Яркими представителями кубизма во Франции были Хуан Грис (1887–1927), Фернан Леже, Робер Делоне (1885–1941), Луи Маркуси (1878–1941). Они, как и многие другие художники, привносили свои нюансы и особенности в развитие этого направления.

Некоторых художников кубистические эксперименты с формой постепенно привели к беспредметному, абстрактному искусству. Ведь если зрителю позволено рассмотреть предмет одновременно с разных точек зрения, а точек таких может быть сколько угодно, то в этом бесконечном «перечислении» ракурсов сам предмет просто потеряется, исчезнет.

Прорыв из кубизма в область абстракции произошёл через *орфизм.* Так поэт Гийом Аполлинер назвал творческую манеру Робера и Сони Делоне (1885–1979), считая, что их произведения, подобно музыке древнегреческого героя Орфея, завораживают и очаровывают людей, наполняя их сердца радостью. Сам Робер Делоне не очень доверял этому определению и именовал своё искусство чистой живописью, движением цвета в свете, симультанной (от *франц.* simultane — «одновременный»), а иногда, играя словами, синхромной (от *греч.* «син» — «вместе» и «хрома» — «цвет») живописью. Смысл её заключается в том, что при взгляде на предмет художник прежде всего, помня о законах физики, извлекает разложенный на составные цвета световой поток. Теория «чистой живописи», как и многие другие теории модернизма, не очень понятна и не очень конкретна. Но картины супругов Делоне сами по себе не нуждаются в пояснениях. Многоцветные круги, похожие на весёлые детские мячики, радужные арки, спирали празднично ярки и радостны. А парижанки, которые щеголяли в «симультанных» нарядах из ателье Сони Делоне, совсем не задумывались о значениях терминов. Большинство художественных течений, возникших в начале XX столетия, остались лишь краткими эпизодами в бурной биографии века. Кубизму же была суждена долгая жизнь. И в сегодняшнем искусстве часто можно наблюдать результаты его пластических экспериментов.

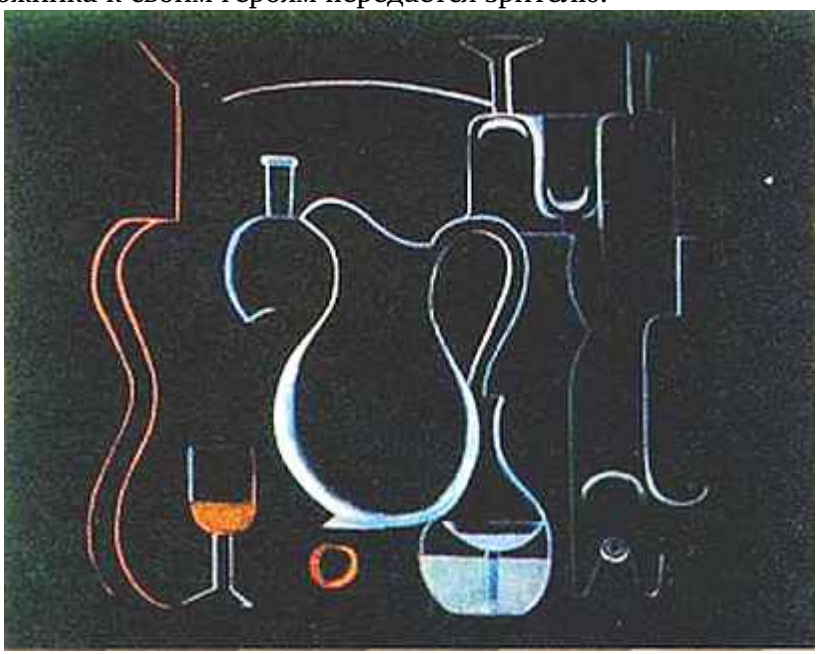
Пабло Пикассо (1881–1973)

История искусства знает не так уж много мастеров, которые при жизни были признаны классиками. В XX в. это, безусловно, Пабло Пикассо.

Пикассо родился в городе Малаге на юге Испании. Первые уроки живописи он получил от отца — Хосе Руиса, учителя рисования и мастера декоративных росписей. (Пикассо —

фамилия матери художника, ранние работы он подписывал Пабло Руис или Руис-Пикассо.) В четырнадцать лет юноша поступил в школу изящных искусств Ла Лонха в Барселоне, однако вскоре покинул её, разочаровавшись в рутинной академической системе обучения. Затем учился в мадридской Королевской академии художеств Сан-Фернандо, но ушёл и оттуда. Подлинной школой для него стала художественная жизнь Парижа, куда он впервые попал в 1900 г. В это время, на рубеже веков, именно здесь рождалось новое искусство.

Молодой живописец очень скоро выработал собственную манеру изображения. Период с 1901 по 1904 г. критики позже назовут «голубым периодом» творчества Пикассо — по господствующему голубому цвету его картин. Тогда художник ещё не окончательно обосновался в Париже и часто жил и работал в Барселоне. Мотивы его произведений того времени необычны для французской живописи, но типичны для испанской традиции. Одиночество, обездоленность, физическое убожество персонажей («Завтрак слепого», 1903 г.; «Нищий старик с мальчиком», 1903 г.; «Двое», 1904 г., и др.) не заслоняют их человечности, и взволнованно-сочувственное отношение художника к своим героям передаётся зрителю.



Амеде Озанфан. Графика на чёрном фоне. 1928 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

В 1918 г. французский художник Амеде Озанфан (1886–1966) и Шарль Жаннере (Ле Корбюзье) опубликовали манифест «После кубизма», в котором заявили о создании нового художественного течения — пуризма (от франц. pur — «чистый»). Живопись пуристов превращает предмет в повод для утончённой игры линий, изысканных обобщённых силуэтов и цветовых пятен. Пуризм провозглашал идею «очищения» изображаемого, замены его «пластическим символом», знаком, способном выявить внутреннюю конструкцию предмета.

Пабло Пикассо. Девочка с голубем. 1901 г. Национальная галерея, Лондон.

В «голубой период» у Пикассо часто возникали сюжеты, где слабый оберегает слабейшего. В этой особой близости художник видит спасение и надежду, единственную возможность выжить в чужом, враждебном окружении. Такова «Девочка с голубем». Трогательная,

хрупкая фигурка ребёнка как бы включает в себя силуэт голубя. Ладошки, заботливо прижимающие к груди птицу, и защищают её, и в то же время словно согреваются её теплом.

Пабло Пикассо. Девочка на шаре. 1905 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

С мастерской точностью художник нашёл меру равновесия в композиции этой картины. Он противопоставил гибкую балансирующую фигурку юной гимнастки неподвижному, словно неотделимому от сиденья-куба, атлету на первом плане.

Главное средство выразительности в работах Пикассо «голубого периода» — линия. Монохромность (одноцветность) картин лишь подчёркивает напряжённую силу замкнутого контура.

В 1905–1906 гг. Пикассо уже постоянно жил в Париже. На дверях его скромного ателье на Монмартре (районе в Париже, где селились бедные художники, литераторы, музыканты) висела табличка: «Место встречи поэтов». Среди друзей Пикассо — поэты-авангардисты Гийом Аполлинер, Жан Кокто, Поль Элюар. Он сблизился с художниками молодого поколения и вскоре стал центральной фигурой этого сообщества.

Постепенно Пикассо изменил цвета палитры на ало-золотисто-розовые (отсюда и название — «розовый период»), общая грустная тональность картин смягчилась. Главные персонажи «розового периода» — бродячие артисты, циркачи. Их бедный и вольный мир сплочён прочнейшими узами душевного родства, братства, общей судьбы и трудов. Художник изображал их на фоне странных пустынных ландшафтов. Эта, казалось бы, реальная среда выглядит как иная планета, загадочное пространство, отделяющее его наивных и мудрых героев от всех остальных людей.

В конце «розового периода» у Пикассо появились картины, навеянные античной классикой, — с обнажёнными юношами, ведущими и купающими лошадей («Мальчик с лошадью», 1905–1906 гг.; «Водопой», 1906 г.), с обнажёнными девушками. Здесь нет щемящей жалости, неприкаянности и трагизма. Поэзия античного мифа ещё не раз войдёт в творчество художника, постоянно возвращая его к непреходящим ценностям, к красоте, исполненной достоинства.

Мастер обращался и к скульптуре, которую называл «комментарием к живописи», много работал в графике. Как и некоторые другие художники его поколения, он пленился африканской скульптурой, обнаружив в ней наивную чистоту и непосредственность, способные обновить художественное сознание.

В 1907 г. в течение очень короткого времени Пикассо написал полотно «Авиньонские девицы», вызвавшее громкий скандал. С этой даты ведётся отсчёт истории кубизма.

Позже, в период так называемого аналитического кубизма, усложняя свою задачу, Пикассо дробил изображение, превращая его в мозаичный узор. Такова «Девушка с веером» (1910 г.). Пикассо-кубист расчленяет форму, чтобы прочувствовать и точнее передать составляющую её материю. Но разрушающее начало здесь не главное. Важнее, что из мозаики деталей художник созидает на холсте новую гармонию и новую форму.

В третий кубистический период своего творчества — период синтетического кубизма — помимо картин Пикассо создал серию коллажей. Обрывки газет, визитные карточки, табачные обёртки,

«вмонтированные» в картины, в его руках становились эффектным художественным средством. Парадоксально и неожиданно сочетал он реальные предметы с красочной поверхностью («Мандолина и кларнет», 1914 г.; «Голова быка», 1943 г.).

Пабло Пикассо. Девушка с веером. 1910 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Пабло Пикассо. Кларнет и скрипка. 1912–1913 гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Пабло Пикассо. Занавес к спектаклю «Парад». 1917 г. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.

В 1917 г. русский театральный и художественный деятель Сергей Павлович Дягилев пригласил Пикассо сделать декорации и костюмы к балету «Парад» на музыку Эрика Сати (либретто Жана Кокто). Премьеру сопровождал скандал. «Оживший кубизм» на сцене шокировал публику. А занавес, на который Пикассо «вывел» излюбленных персонажей «розового периода» — Арлекина, гитариста, жонглёра, маленькую акробатку, а также белого крылатого коня, вызвал недовольство собратьев-художников. Они посчитали это изменой строгим принципам кубизма.

Вероятно, для подобных упрёков были основания. Никогда Пикассо не чувствовал себя замкнутым в рамках какого-либо одного течения. Так, в оформлении балета «Парад» проявился его интерес к классическому искусству, а в 20-30-х гг. в творчестве мастера стали заметны сюрреалистические тенденции. Художественная манера, методы и приёмы менялись вне видимой логики и часто сосуществовали одновременно. Поэта Владимира Маяковского, побывавшего в 1922 г. в мастерской Пикассо, удивило, что он не нашёл у мастера никакого «периода»: «Самыми различнейшими вещами полна его мастерская… И все эти вещи помечены одним годом». Мир менялся на глазах, и искусство Пикассо живо отзывалось на события своего времени.

В 1936 г., когда в Испании началась гражданская война[188], Пикассо поддержал республиканцев, выступив против сторонников генерала Франко. Ночью 26 апреля 1937 г. германские самолёты разбомбили Гернику, маленький городок на севере Испании. Погибли две тысячи жителей, были уничтожены памятники старины, архивы. Картина «Герника» (1937 г.) — полотно громадных размеров (почти восемь метров в длину и три с половиной в высоту) — пронизано насилием, оно источает ужас и боль. Из всего многообразия цветов художник использовал здесь только белый, чёрный и серый. В мозаике фрагментов выделяются фигуры бегущей женщины, раненой лошади, погибшего воина, матери, рыдающей над бездыханным телом малютки… При символичности и иносказательности, при кажущейся незавершенности отдельных деталей картина разрушения выглядит потрясающе достоверно. Спустя несколько лет в Париже во время обыска у Пикассо немецкий генерал, указывая на репродукцию «Герники», спросил: «Это вы сделали?». Художник ответил: «Нет, это сделали вы!». Прямой

противоположностью «Гернике» но настроению является живописный ансамбль (двадцать семь панно и картин), выполненный в 1946 г. для замка княжеской семьи Гримальди в Антибе — курортном городе на Средиземноморском побережье Франции. Название панно в первом зале замка — «Радость бытия» — определяет тему всего ансамбля. Тут фавны, играющие на свирели, многочисленные обнажённые женские фигуры, обитатели моря и сказочные существа, живущие в гармонии с природой.

Пабло Пикассо. Герника. 1937 г. Музей королевы Софии Мадрид.

Пабло Пикассо. В ателье скульптора. Офорт. 1933 г.

На протяжении всей жизни Пикассо с увлечением занимался

графикой. «Я не знаю — хороший ли я живописец, но я хороший рисовальщик», — утверждал Пикассо.

Изысканная, трепетная контурная линия отличает его офорты к произведению древнеримского поэта Овидия «Метаморфозы» (1930 г.), В 1933–1934 гг. по заказу Амбруаза Воллара Пикассо создал сто офортов, которые были изданы отдельным альбомом под названием «Сюита Воллара». Мастер использовал разные приёмы: на одном листе рядом с лёгким контурным силуэтом могла появиться фигура, выполненная густой тёмной штриховкой.

Дух разрушения, угроза мировой катастрофы, чутко уловленные художником, вылились в образы фантастических агрессивных чудовищ в серии «Мечты и ложь генерала Франко» (1937 г.).

Тема «Художник и его модель», в которой воплотились размышления Пикассо о тайне жизни и искусства, проходит через всё творчество мастера. Ей посвящены офорты из «Сюиты Воллара» (сорок шесть листов называются «В мастерской скульптора», ещё четыре изображают «Рембрандта и молодую женщину») и не включённые в неё композиции, созданные тогда же. В цикле «Человеческая комедия» (1953–1954 гг.) Пикассо вновь вернулся к этой теме.

Начиная с 1947 г. Пикассо десять лет жил в Валлорисе, городе на юге Франции. Здесь в 1952 г. в старой, уже давно не действующей капелле, он расписал стены крипты — небольшого сводчатого коридора под алтарём. В одной композиции представлены персонажи и атрибуты «Войны» — похоронные дроги, силуэты погромщиков, сама Война с окровавленным ножом и рыцарь Мира, преграждающий ей путь. Другая изображает «Мир» — пляшущих и играющих человечков, крылатую лошадь. На стене в конце коридора — солнце с лучами-колосьями. Как признался однажды сам художник, он желал, чтобы люди входили в его «Храм мира» со свечами и шаг за шагом высвечивали из темноты фрагменты росписи. В Валлорисе Пикассо увлёкся искусством керамики. На блюдах, вазах и чашах вновь и вновь появлялись его любимые персонажи — фавны и кентавры, тореадоры и фантастические женщины, быки и голубки. Керамические мастерские в Валлорисе, сохранив «марку» Пикассо, продолжают тиражировать изделия, придуманные художником.

Испания и Франция с равным правом называют Пабло Пикассо «своим» мастером. Сам же он стал для современников воплощением понятия «художник XX века».

Футуризм

Новые течения в искусстве нередко заявляют о своём появлении публикацией художественных программ и, как правило, всячески ниспровергают предшествующие «открытия».

В громкости подобных заявлений представителям футуризма не было равных. Это естественно: само название *футуризм* (от *лат.* futurum — «будущее») говорило об их намерении создавать новое искусство, искусство будущего, приверженности к переменам и о решительном отказе от традиций.

Основатель движения Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944), итальянский поэт, опубликовал первый манифест футуризма на страницах парижского журнала «Фигаро» в феврале 1909 г. «Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт». «Нет шедевров без агрессивности», — провозглашал он. Программ и манифестов у футуристов было очень много — гораздо больше, чем творческих достижений. Например: «Убьём свет луны» (1909 г.) или «Манифест против „Монмартра“» (1913 г.). А кроме того, проходило множество устных выступлений, футуристических вечеров. Громкое эхо футуризма звучало и в Париже, и в России, но его идеологическим центром была Италия. Здесь набирало силу националистическое движение, позже приведшее к установлению фашизма. Футуризм с его прославлением войны как «гигиены мира», с культом сильного кулака и агрессии пришёлся, что называется, «ко двору».

Умберто Боччони. Атака улан. 1915 г. Частное собрание, Милан.

> Фигура скачущей лошади в этой и других работах Боччони («Упругость», «Материя», обе 1912 г.) могла бы послужить иллюстрацией к следующему тезису одного из футуристических манифестов: «…предметы множатся, деформируются, преследуют друг друга, как торопливые вибрации в пространстве, ими пробегаемом. Вот таким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны».

Под первой, собственно художественной программой, «Манифестом художников-футуристов» (11 февраля 1910 г.), подписались все итальянские художники — члены группы: Умберто Боччони (1882–1916), Джакомо Балла (1871–1958), Карло Карра (1881–1966), Джино Северини (1883–1966) и Луиджи Руссоло (1885–1947). Вскоре они выпустили «Манифест техники футуристической живописи».

В чём его главное содержание? Что было для художников-футуристов определяющим признаком будущего? Прежде всего движение. И конечно же, прославление машины, индустриализации, урбанистической цивилизации. «Движение, которое мы хотим воспроизвести на полотне, не будет более закреплённым мгновением всемирного динамизма, это будет само динамическое ощущение…» — заявляли футуристы. Передача движения достигалась просто и без затей. Таким приёмом обычно пользуются мультипликаторы, разбивая и фиксируя этапы ходьбы, бега, жеста персонажа по кадрам. Футуристы совместили эти элементы в один «кадр»: на картине они показывали фазы движения одновременно. При этом в их манере членить объёмы легко заметить влияние кубистической живописи, которую сами футуристы упрекали в «застылости».

Подчас разложение движения доводит изображение до абстракции, как это происходит, например, в циклах Баллы «Скорость-Пейзаж» (1912 г.), «Линия-Скорость», «Вихрь» (1914 г.).

В футуристическом искусстве не следует искать глубокого психологизма, интереса к внутреннему миру человека. Напротив, культ машины вдохновлялся мечтой о «создании механического человека с заменимыми частями». В 1913 г. был опубликован «Манифест механического искусства», а Северини и его товарищи населили свои картины механическими существами, похожими на роботов (хотя слово это возникло лишь в 1920 г.).

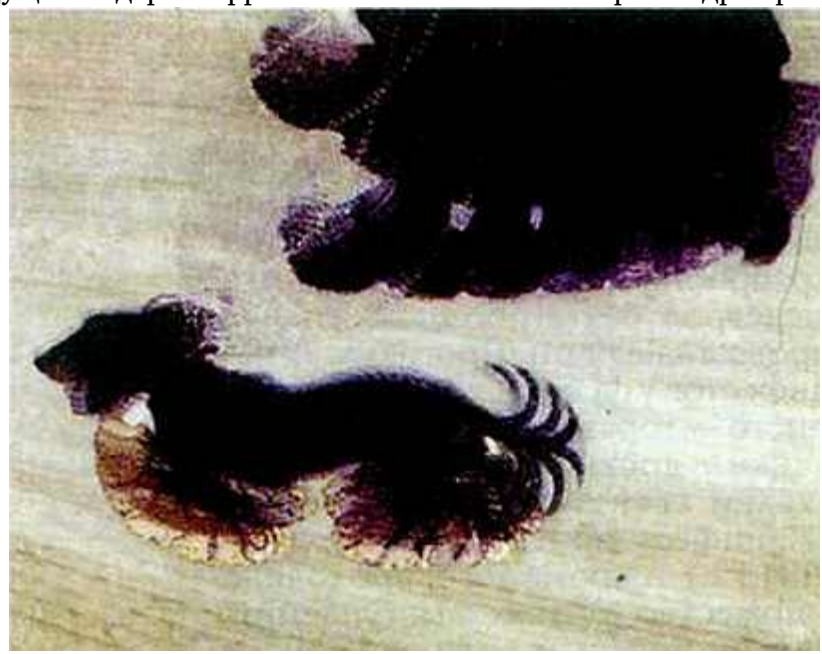
Однако всё это было уже отзвуком былого футуристического

шума. Постепенно футуризм растворился в других художественных течениях.

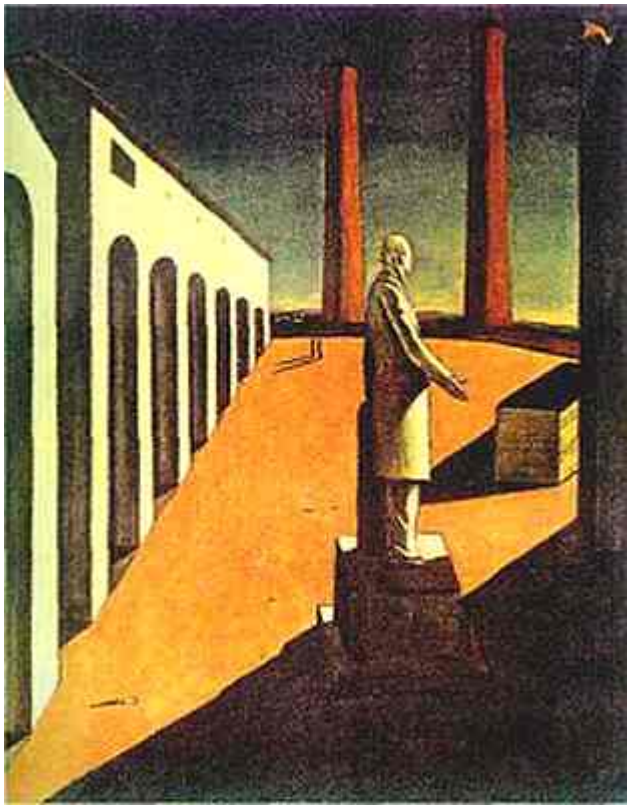
Метафизическая живопись

Кружок живописцев-метафизиков возник в Италии в годы Первой мировой войны. Основатель и наиболее яркая фигура этого течения — Джорджо Де Кирико (1888–1978). В 1910 г. он впервые назвал свою картину «Тайна осеннего вечера» метафизической (от *древнегреч.* «мета та физика» — буквально «после физики»; в данном случае — «по ту сторону физической реальности»).

С 1911 г. Де Кирико жил в Париже, выставлялся в Осеннем салоне и в «Салоне независимых». Его творчество одобряли будущие лидеры сюрреализма Гийом Апполинер и Андре Бретон.



Джакомо Балла. Динамизм собаки на поводке. 1912 г. Художественная галерея Олбрайт-Нокса, Буффало.



Джорджо Де Кирико. Тайна дня. 1914 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Творческие взгляды Де Кирико были диаметрально противоположны футуризму с его культом безудержного движения. Художник поэтизировал вечный покой. Любимый его образ — южный город летом, в жаркие послеполуденные часы, когда жители сидят по домам и улицы пустынны; когда свет достигает предельной силы, а тени — предельной глубины. В этой «спокойной и бессмысленной красоте вещества» он чувствовал близость к истине, к первооснове мира, которая, впрочем, всегда остается тайной для человеческого разума. «В тени человека, идущего солнечным днём, — утверждал Де Кирико, — заключено больше тайны, чем во всех религиях». «Тайна» — любимое слово в лексиконе художника. «Что же мне и любить, как не тайну?» — написал он на обороте автопортрета 1908 г. «Тайна оракула», «Тайна часа», «Тайна дня» — это названия картин Де Кирико 1910–1914 гг.

Художник, кажется, намеренно забывает академические уроки мастерства. Грубо очерченные формы и чистые краски,

привычные автору детали средиземноморского городского пейзажа — башня, бассейн, аркада — выражают его идеал простоты и постоянства. Но обыденность мира обманчива. Средь бела дня привычные предметы обретают потустороннюю силу: могучая башня словно ракета, готовая оторваться от земли («Ностальгия по бесконечному», 1913 г.); конный монумент, превратившийся в сплошную тень, будто призрак, выскальзывает из-за угла дома («Розовая башня», 1913 г.).

В 1915 г. Италия вступила в мировую войну и художник должен был вернуться на родину, где в ожидании мобилизации жил и работал в Ферраре. Тогда, собственно, и возникла метафизическая живопись как творческое сообщество. В 1916 г. к Джорджо Де Кирико присоединились его младший брат Андреа, носивший псевдоним Альберто Савиньо (1891–1952), Луиджи Де Писис (1896–1956), Джорджо Моранди (1890–1964) и порвавший с футуризмом Карло Карра (1881–1966). Художественный кругозор Де Кирико и его последователей в эти годы ограничен тесным миром мастерской. Основная тематика их творчества — геометрия простых предметов, взаимоотношения живого и неживого — находит выражение в натюрмортах или в фантастических композициях с фигурами, составленными из манекенов и портновских лекал.

Джорджо Де Кирико. Ностальгия по бесконечному. 1913 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Джорджо Де Кирико. Башня. 1913 г. Дом искусства, Цюрих.

Джорджо Моранди. Натюрморт. 1920 г. Частное собрание, Милан.

Джорджо Де Кирико. Ум ребёнка (Вспоминающий). 1917 г. Национальный музей, Стокгольм.

«Метафизический художник знает слишком много. В его голове, в его сердце запечатлено слишком много вещей, и отзвуков, и воспоминаний, и предзнаменований… и вот он снова и снова разглядывает потолок и стены своей комнаты; и окружающие его предметы; и людей, проходящих внизу по улице, — но всё это уже не имеет ничего общего с логикой прошедшего, настоящего и будущего». Эти слова Де Кирико дополняет его картина «Ум ребёнка» («Вспоминающий», 1917 г.). Её герой — белотелый созерцатель с полузакрытыми глазами — походил бы на гипсовую статую, если бы не натуралистически выписанные чёрные волосы, усы и ресницы. В Париже это полотно произвело большое впечатление на сюрреалистов, которые сочли его живописным манифестом своего движения. Однако впереди их ждало разочарование.

Начиная с 1919 г. феррарские художники-метафизики обратились к опыту старых мастеров. Де Кирико с увлечением копировал итальянского живописца эпохи Возрождения Тициана

и писал картины, насыщенные ренессансными воспоминаниями («Римская вилла», 1922 г.). Сюрреалисты восприняли это как отречение от истины; в дальнейшем сотрудничество Де Кирико с фашистским режимом сделало его разрыв с парижанами окончательным.

Пит Мондриан и неопластицизм

Представители неопластицизма придерживались не многих принципов: в их живописных произведениях линии пересекаются перпендикулярно, палитра ограничивается красным, синим и жёлтым, т. е. тремя чистыми основными цветами (допускаются также белый, чёрный и серый). Лепка трёхмерных форм мазком отвергалась — подчёркивалась плоскость. При отсутствии симметрии композиции всё же были очень уравновешенными. Такой стройностью, простотой и чистотой отношений внутри холста, по мнению неопластицистов, достигалась универсальная гармония, независимая от отдельного человека.

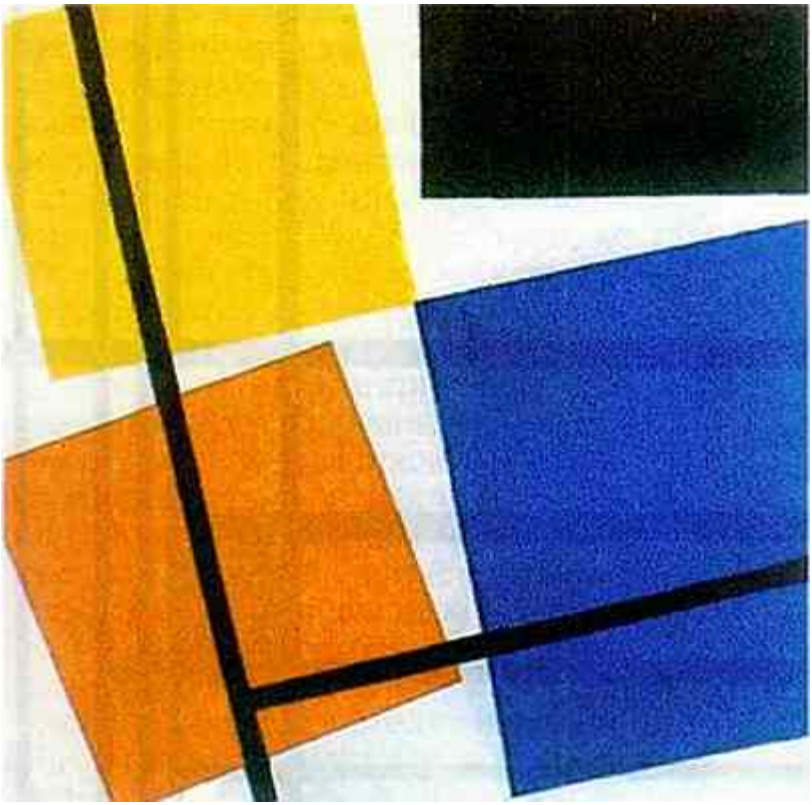
Один из ведущих мастеров беспредметного искусства, основатель школы неопластицизма, нидерландский художник Пит Мондриан (1872–1944) начал свой творческий путь в стенах Государственной академии художеств в Амстердаме. Ранние его работы выполнены в манере старых голландских мастеров («Лесной ручей», 1888 г.). Но известность молодому художнику принесли не академические сюжеты, а так называемые вечерние пейзажи. В сумерках, в лучах закатного солнца Голландия — её дюны, деревья, ветряные мельницы — предстаёт загадочно-поэтической («Вечер на берегу Гейна», 1906 г.). Один из первых критиков творчества Мондриана заметил, что его пейзажи «переворачивают душу, трогают до самых её глубинных уголков».

В 1911 г, в Амстердаме Мондриан принял участие в Международной выставке современных художников, где были представлены также кубистические произведения Пабло Пикассо, Андре Дерена, Жоржа Брака. Познакомившись с работами кубистов, Мондриан и сам начал экспериментировать с формами, упрощать их. По-разному сочетая плоскости изображаемых предметов, он добивался впечатления структурной, ритмической ясности («Пейзаж. Деревья», 1911–1912 гг.).

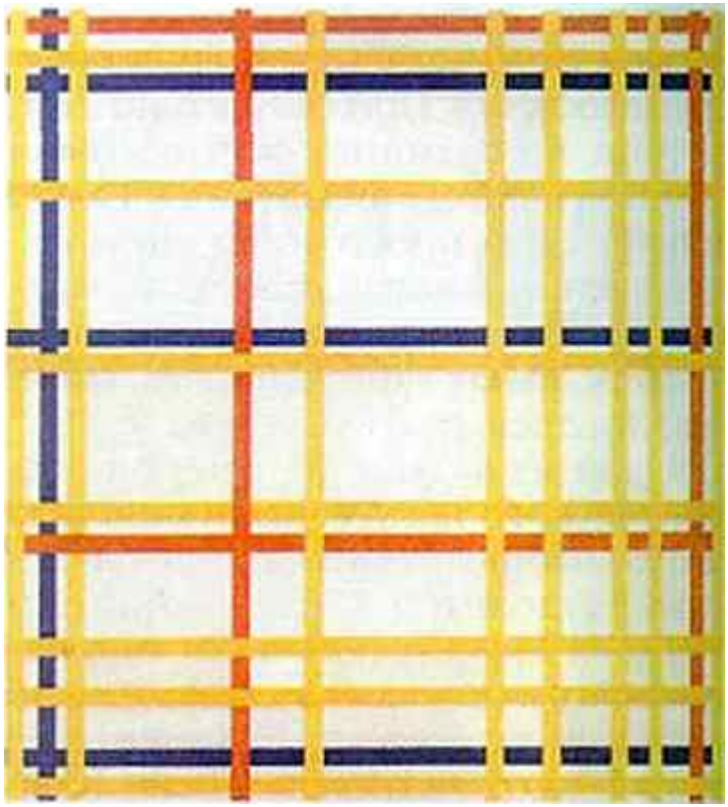
Постепенно из его работ исчез даже намёк на реальную форму. Композиции серии «Море» (1914 г.) по сути своей уже абстрактны. Впечатления от бликов света на колеблющейся поверхности моря художник выразил чередованием горизонтальных и вертикальных штрихов, иногда крестообразно пересекающихся.

В 1917 г. Мондриан вместе с архитектором, скульптором и живописцем Тео ван Дусбургом (1883–1931) стал одним из основателей группы «Стиль» — объединения художников и архитекторов. В него вошли также архитекторы Питер Ауд, Геррит Ритвелд, скульптор Георг Вантонгерлоо и другие мастера. Целью группы «Стиль» было создание форм, очищенных от всего случайного и произвольного. Архитекторы отказались от замкнутой коробки здания и заменили её комплексом взаимосвязанных объёмов. Скульптурные композиции Вантонгерлоо — это пересекающиеся прямоугольные формы. Свои теоретические взгляды «Стиль» стремился распространить и на другие области искусства, предлагая везде и всюду следовать порядку, простоте и ясности.

Геррид Ритвелд. Дом Шрёдер. 1924 г. Утрехт.



Тео ван Дусбург. Симультанная шашечная композиция. Около 1929–1930 гг. Музей современного искусства, Нью-Йорк.



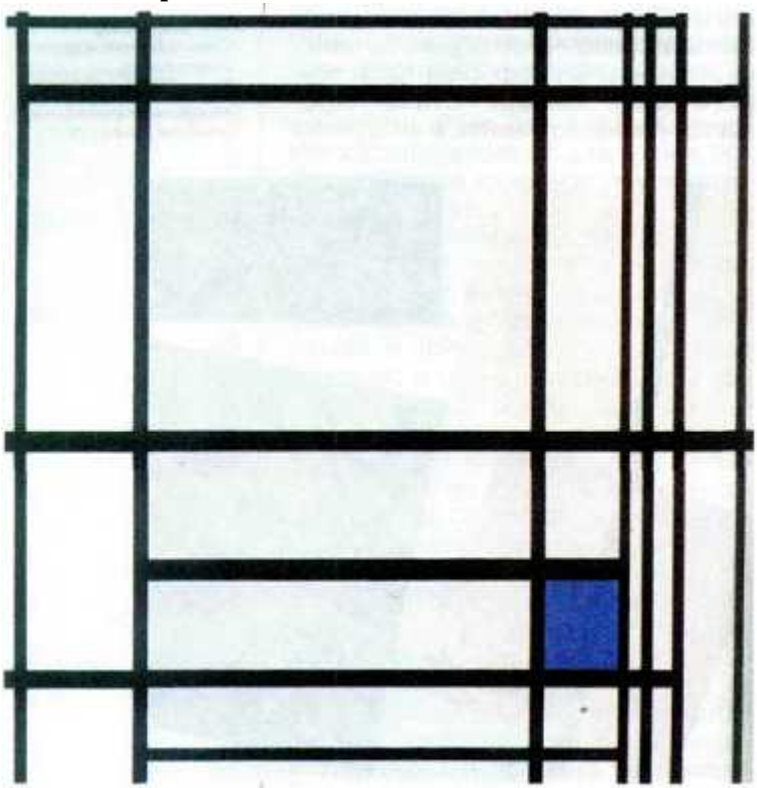
Пит Мондриан. Нью-Йорк-сити. 1941–1942 гг. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.

В первом же номере журнала, названного по имени группы, Мондриан опубликовал свою статью «Неопластицизм в живописи» — так появился термин «неопластицизм». В этой и в других теоретических работах (например, в книге «Искусство и жизнь. Новое искусство — новая жизнь», 1931 г.) мастер настойчиво утверждал, что гармонию мира можно отразить только прямоугольными абстрактными композициями.

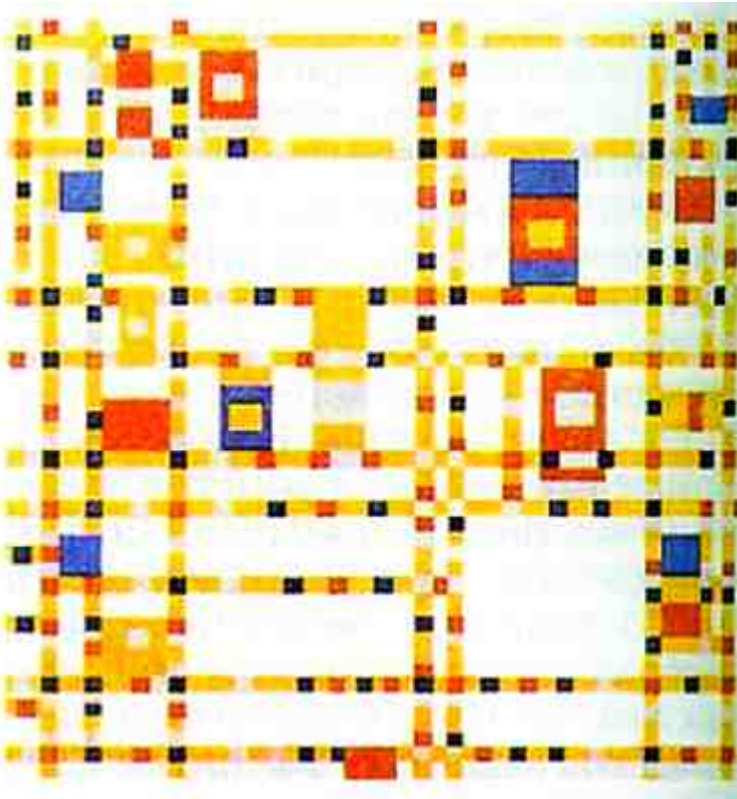
В так называемых ярких полотнах насыщенные цветом гладкие плоскости Мондриан заключал в жёсткую чёрную сетку, добиваясь этим впечатления сияния, свечения цвета («Композиция красного, жёлтого, синего и чёрного», 1921 г.). В 30-х гг. художник разрывал или удваивал чёрную линию, стремясь к более резким контрастам. При этом в отличие от «ярких» работ он ограничивался двумя, а чаще одним цветом («Композиция с синим», 1937 г.). По мнению Мондриана, «цвет должен быть свободен от индивидуальности, от личных эмоций, он должен выражать лишь всеобъемлющий покой». Своими

цветными «решётками» мастер оформил и интерьер собственной мастерской в Париже, куда переехал в 1919 г.

Несмотря на внимание публики к неопластическим работам и регулярное участие художника в выставках, средства к существованию ему доставляли акварельные натюрморты с цветами. Лишь спустя десять лет абстракции Мондриана стали находить спрос, но материального благополучил ему удалось достичь лишь незадолго до смерти, в Америке. Здесь Мондриана называли самым знаменитым иммигрантом. В 1942 г. с успехом прошла его первая в жизни персональная выставка. В США художник работал над большими композициями: «Нью-Йорк-сити» (1941–1942 гг.), «Бродвей буги-вуги» (1942 г.), «Победа буги-вуги» (1943 г.). Теперь линии, как бы подчиняясь пленившим его ритмам джаза и буги-вуги, дробятся маленькими цветными квадратиками, чёрная сетка стала необязательной.



Пит Мондриан. Композиция с синим. 1937 г. Художественный музей, Гаага.



Пит Мондриан. Бродвей буги-вуги. 1942 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Искусство Мондриана во многом повлияло на современную живопись, архитектуру и дизайн.

Дадаизм

Странное слово «дада» дало название одному из этапов европейской культуры (правда, иногда дадаизм именуют контркультурой, или антикультурой). Существуют разные варианты его толкования. Это и детский лепет. И игрушечный конёк, как его называют французские ребятишки. В некоторых провинциях Италии так зовут маму. А ещё «дада» — двойное утверждение по-русски и по-румынски, нечто вроде «ладно». Основатель течения, французский теоретик искусства, живописец и поэт, выходец из Румынии Тристан Тцара (настоящее имя Сами Розеншток, 1896–1963) заявлял, что «дада» можно перевести с языка одного из африканских племён как «хвост священной

коровы». На самом же деле Тцара слово понравилось, так как ничего конкретно не обозначало и могло быть использовано им и его единомышленниками для обозначения своей деятельности.

Впрочем, помимо непонятного названия дадаизм преподнёс публике множество гораздо более любопытных загадок. Например: какое вообще отношение он имеет к художественному творчеству? Ведь главной его идеей было последовательное разрушение какой бы то ни было эстетики. Дадаистов даже нельзя было упрекать в чём-либо, поскольку они сами провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». Ошарашенные зрители, естественно, ничего и не понимали, а потому каждое публичное выступление дадаистов заканчивалось крупным скандалом.

Родилось движение в Швейцарии, нейтральном государстве, куда в годы Первой мировой войны стекались дезертиры из разных стран. Среди них оказались художники и литераторы. В 1916 г. они стали собираться в цюрихском кабаре «Вольтер». Здесь и родился дадаизм. У истоков его кроме Тцара стояли немецкие писатели-эмигранты Хуго Балль, Рихард Хюльзенбек, живописец, скульптор и поэт Ханс Арп (1886–1966), швейцарская художница Софи Тауберг (1889–1943).

Мировая катастрофа опрокинула все представления о порядке вещей и здравом смысле. Бессмыслица происходящего оправдывала крайний протест против любой, даже «революционной» культуры. Ведь она была не способна ни повлиять на это безумие, ни остановить его. Мир разваливался на глазах в циничной самоубийственной войне, однако политики продолжали выступать с высокопарными лозунгами. И дадаисты презирали его, смеялись над ним, дразнили и провоцировали. Футуристы тоже сбрасывали традиции «с корабля современности», но сразу же провозглашали собственные ценности. В этом была принципиальная разница: при всём разрушительном пафосе футуризм был предельно серьёзен, дадаисты — играли.

Поэты декламировали бессвязные наборы слов (причём обычно хором). Счёт из прачечной мог быть прочитан как стихотворение. Танцевали на дада-вечерах в мешках. Художники демонстрировали композиции, в которых не усматривалось ни малейшего смысла. В абстракциях или коллажах они произвольно совмещали разные предметы, нисколько не заботясь о какой бы то ни было цельности.

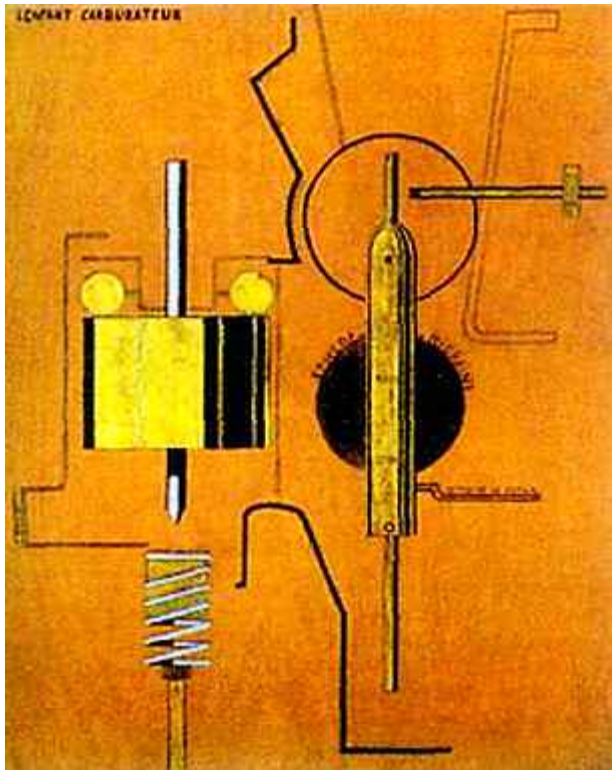
Марсель Дюшан. Велосипедное колесо на табуретке. 1964 г., воспроизведение утраченного оригинала 1913 г. Галерея Шварц, Милан.

Марсель Дюшан. Мона Лиза с усами. 1919 г. Частное собрание.

В отрицании любых общепринятых ценностей дадаизм имел предшественников. С 1913 г. в Нью-Йорке французский художник Марсель Дюшан (1887–1968) стал выставлять обычные предметы массового производства, давая им названия и снабжая собственной подписью. Именовалось такое произведение *реди-мэйд* (ready-made), что в переводе с английского значит «сделанный из готового», «легко, быстро сделанный», «готовый продукт» — обозначение, принятое в торговой рекламе. Первым «готовым продуктом», попавшим в 1913 г. в художественную экспозицию, было «Велосипедное колесо на табуретке». В 1918 г. дюшановский «Фонтан» — обыкновенный писсуар — был продан с выставки в Нью-Йорке. Слава художника разнеслась по миру. Знаменем, символом всеотрицающего дадаизма стала его кощунственная «Мона Лиза с усами» (1919 г.). Дютан и его друг Франсис Пикабиа (1879–1953) постоянно скандализировали

американскую публику. Пикабиа выполнял абстрактные акварели и «механоморфные» композиции, которые выглядели точь-в-точь как инженерные схемы. Этих двух художников с полным правом можно считать обитателями интернационального «Дадаленда», как назвали позже сферу распространения идей дадаизма.

Марсель Дюшан. Фонтан. 1964 г., воспроизведение утраченного оригинала 1918 г. Галерея Шварц, Милан.



Франсис Пикабиа. Дитя-карбюратор. 1919 г. Собрание Пегги Гуггенхейм, Венеция.

Космополитизм дада резко противостоял государственному национализму Франции, Италии, Германии. Пафос всеобщего отрицания, усиленный поражением Германии в войне, привёл в центры дадаизма, возникшие в Берлине, Кёльне, Ганновере, самых разных художников. Они выпускали «Дада-альманах» и много журналов, в том числе «Вентилятор», «Дада под открытым небом», «Мерц». На выставках дадаистов можно было видеть антивоенные карикатуры Георга Гросса, ассамбляжи Отто Дикса, фотомонтажи Рауля Хаусмана (1886–1971), абстракции Василия Кандинского, Пауля Клее.

Ханс Арп впервые показал живописные композиции, выполненные по принципу «автоматического письма»: художник как бы отключал сознание и творил импровизации из пятен и линий, не руководствуясь никакой предварительно поставленной задачей.

Курт Швиттерс (1887–1948) в Ганновере из различных отходов — проволочек, верёвочек, билетов, консервных крышек — делал коллажи, в которых в отличие от кубистических

композиций краска перестала служить живописным задачам. Она лишь накладывалась сверху на весь этот предметный рельеф. Свои художественные объекты Швиттерс называл «мерцы» (сокращение немецкого слова Kommerzbank — «коммерческий банк»).

Художник из Кёльна Макс Эрнст (1891–1976) был неистощимым изобретателем: в одном произведении он соединял самые разные материалы, техники и методы, например рисунок, гравюру, журнальную репродукцию. Предметы вырывались из привычной среды и вступали в новые связи. Художник называл это «случайной встречей двух различных реальностей на неподходящем плане».

Курт Швиттерс. Мерц 25А. Созвездие. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф.

На знаменитой выставке дадаистов 1920 г. в Кёльне Эрнст

выставил около двадцати работ, среди которых были и просто укреплённые на мольбертах формы для выпечки. А в распоряжение публики он предоставил топор, предлагая сокрушить по желанию любое «произведение». Вход на выставку шёл через мужской туалет, где обнажённая девица успевала обругать ошарашенного посетителя. В зале стоял аквариум, в котором плавал клок волос, на поверхности воды колыхалась деревянная рука, а на дне валялся будильник. Автор этого экспоната Иоганнес Теодор Бааргельд (1893–1927) назвал его «Флюидоспектрик».

В 1919 г. в Париже образовалась группа «абсолютных дадаистов», в которую вошли Луи Арагон, Андре Бретон, Поль Элюар и другие литераторы. Приезд в Париж Тцара, Дюшана, Пикабиа, Эрнста, участие в выставках Хуана Гриса, Фернана Леже поддержали влияние дадаизма во Франции. Но очень скоро Внутри движения наметился раскол. Полемизируя с Тцара, который продолжал настаивать на полной бессистемности творчества и отрицании всего и вся, Бретон и его товарищи говорили о необходимости нового знания и относились к своим изысканиям вполне серьёзно. Так в недрах дадаизма зародилось ещё одно мощное художественное направление XX в. — сюрреализм.

Сюрреализм

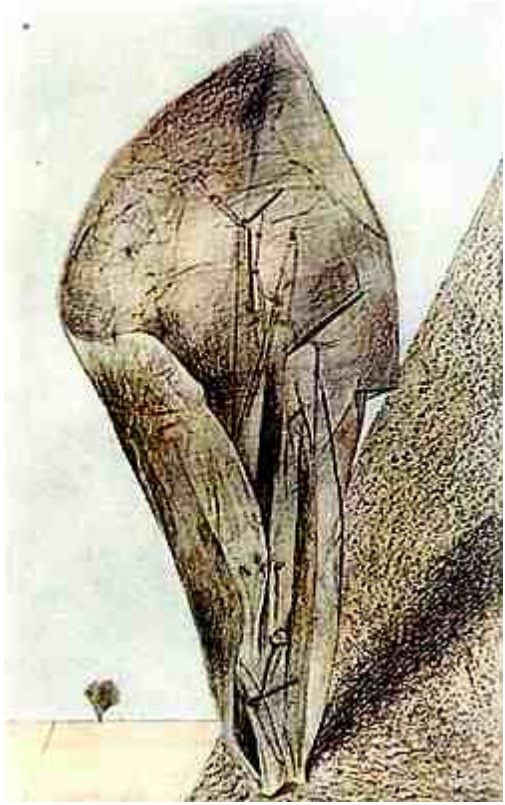
Слово *сюрреализм (франц.* «сверхреальность») уже давно превратилось в общеупотребительное понятие, которым обозначают всё странно сочетаемое, удивительное, фантастическое, оторванное от реальности. Что же касается сюрреализма как художественного направления, то начало ему положил «Манифест сюрреализма», опубликованный французским поэтом Андре Бретоном в 1924 г.

Сюрреалистические группы постоянно обновлялись. Поэтому за всё время существования движения с ним оказалось связано множество художников, определивших развитие искусства XX в. Начиная с 30-х гг. выставки сюрреалистов стали международными.

В предысторию сюрреализма неизменно включается «этап дада». Действительно, сюрреализм многое почерпнул из легкомысленных открытий дадаизма, отринув, правда, его насмешливость. Дадаисты Ханс Арп, Макс Эрнст, Марсель Дюшан, Франсис Пикабиа и другие составили ядро нового движения. Сюрреализм использовал ключевые приёмы дада — «реди-мэйд», «автоматическое письмо», совмещение в одном произведении

образов, лишённых логических взаимосвязей. Всё это подкреплялось философией Анри Бергсона, который считал, что суть явлений можно постичь не разумом, а только интуицией. Сюрреалисты взяли на вооружение и теории австрийского психолога Зигмунда Фрейда о бессознательном как важнейшей сфере человеческой психики, о значении сновидений для понимания подлинных вкусов, влечений и причин поступков человека.

Андре Массон. Медитация на дубовом листе. 1942. Музей современного искусства, Нью-Йорк.



Макс Эрнст. Она хранит свою тайну. 1925 г. Собрание Пенроуз, Лондон.

Принцип психоанализа, разработанный Фрейдом, основывался на методе свободных ассоциаций: когда человек, отталкиваясь от какого-либо слова, представления, образа из сновидений и т. п., высказывает все, без разбору мысли, которые приходят в голову. Так же рождается сюрреалистический образ: он возникает вследствие «чудесной встречи», т. е. произвольного с точки зрения обыденной логики соединения в тексте либо на холсте различных слов или изображений. Считалось, что именно в этих случайных «встречах» могут обнаружиться черты ощущаемой, но скрытой для разума поэтической реальности. Ещё в 1919 г. Андре Бретон и Филипп Супо написали поэму «Магнитные поля» — по сути, первое сюрреалистическое произведение, созданное методом автоматизма. Вот несколько строк из неё:

…Ночь страны гнева
Финансы морская соль

Осталась прекрасного лета ладонь
Сигареты умирающих.

Вообще коллективное творчество характерно для сюрреалистов. Поэтому они так любили всевозможные игры, в частности игру в слова. По её правилам игрок записывал слово и, перегнув листок, передавал соседу. Тот, не видя предыдущего, вписывал своё слово. Однажды составилась фраза, которая всех восхитила: «Изысканный труп будет пить прекрасное вино». С тех пор игру называли «Изысканный труп», а со временем её видоизменили: стали не писать, а рисовать.

Методом графического автоматизма начал свою деятельность, включившись в сюрреалистическое движение, французский художник Андре Массон (1896–1987). Индийской тушью он водил по бумаге. Случайно возникающие линии и пятна напоминали некие образы, которые при последующем движении руки изменялись. Птица могла превратиться в женщину, а затем в каплю, и наоборот. Художника завораживал этот процесс. Подчас рождались очень цельные композиции, наполненные «знаками» людей, животных, растений или непонятными, таинственными узорами.

Практиковались и другие новоизобретённые техники (всего их насчитывалось около тридцати), например *фроттаж* (*франц.* «натирание»). Как-то Эрнст положил бумагу на пол и натёр её графитом. Рельеф растрескавшегося паркета создал на листе выразительную фактуру. Впоследствии фроттажи делали, используя любую негладкую поверхность. Случайный рисунок, по мнению авторов, напоминал галлюцинации. Австрийский художник Вольфганг Паален (1905–1959) изобрёл *фюмаж (франц.* «копчение»), при котором использовались следы на бумаге или холсте от копоти свечи.

Макс Эрнст. Дева наказывает Иисуса в присутствии А. Б., П. Е. и художника. 1926 г. Собрание Кребс, Брюссель.

Однако эксперименты с различными техниками не были основным признаком изобразительного искусства сюрреализма. В книге «Сюрреализм в живописи» (1928 г.) Бретон выделил его главные принципы: автоматизм, сновидческие образы и использование «обманок». Отличительной особенностью многих полотен стали реальные, подчас доходящие до натурализма изображения персонажей и их окружения, но в фантастических, бредовых сочетаниях. Этот приём называли «обман зрения» или «обманка». Такова скандальная работа «Дева наказывает Иисуса в присутствии А. Б., П. Е. и художника» (1926 г.) Макса Эрнста, чей авторитет среди сюрреалистов и помог утвердиться подобной манере.

Картины Ива Танги (1900–1955) «Мама, папа ранен!» (1927 г.), «Лента излишеств» (1932 г.) наполнены тревогой. Эти пустынные ландшафты назвали «жестоким и дотошным описанием первых дней после катастрофы», а позже — предчувствием пейзажей после атомного взрыва. Танги заселяет

полотна непонятными предметами-существами, выписанными с убедительной конкретностью.

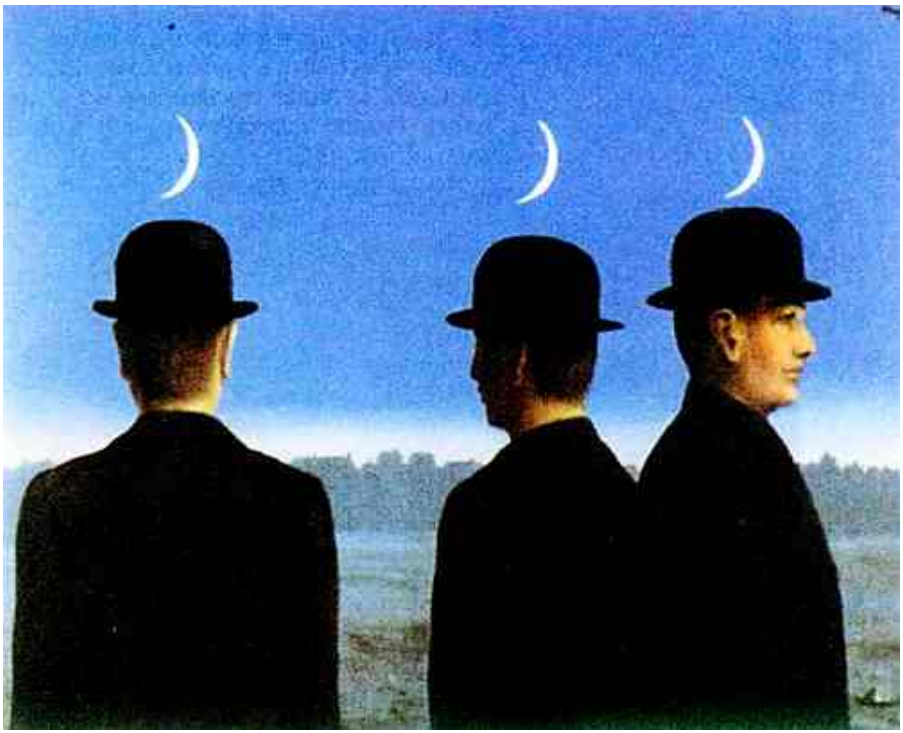
Ив Танги. Лента излишеств. 1932 г. Частное собрание.

Ив Танги. Мама, папа ранен! 1927 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Совсем иная интонация в не менее загадочных по характеру картинах бельгийского художника Рене Магритта (1898–1967). На картине «Шедевр, или Мистерия горизонта» (1955 г.) синей лунной ночью на городском пустыре стоят три человека в одинаковых чёрных пальто и чёрных котелках, похожие друг на друга, как близнецы. Их фигуры чётко видны на фоне отдалённой городской застройки. Они повернулись в разные стороны, и ни один не смотрит на зрителя. Над головой каждого — тоненький серп месяца. Этот загадочный, неподвижный господин в котелке, который может раздваиваться, растраиваться, а иногда выступает и в одиночку (обычно спиной к зрителю), — сквозной персонаж творчества художника.

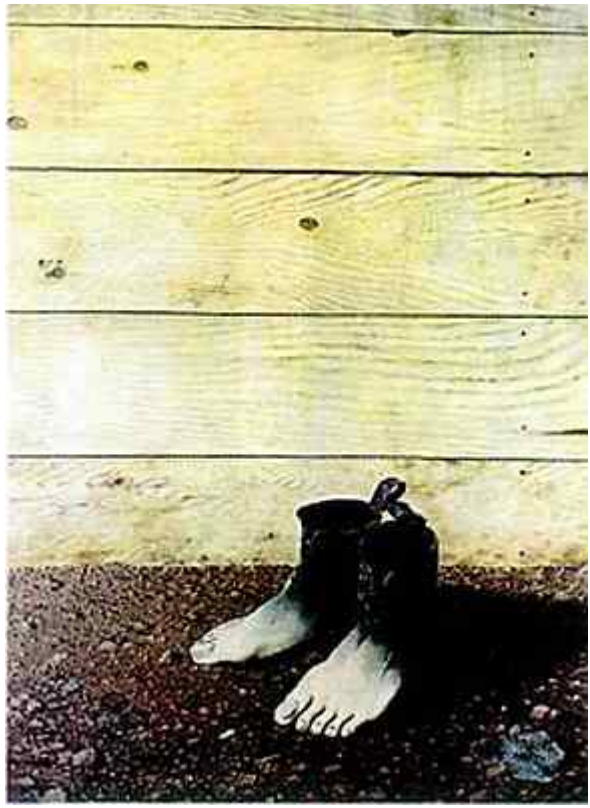
Героев Магритта очень трудно назвать одушевлёнными, несмотря на то что они хорошо и точно выписаны. Поэтому превращения, происходящие с ними, — неожиданное растворение в пространстве («Чёрная магия», 1935 г.) или исчезновение лица почтенной дамы за букетом фиалок («Большая война», 1964 г.) —

вполне соответствуют ещё одной идее сюрреализма, идее «промежуточности». Литераторы изобретали «промежуточные слова», вроде «облаколенопреклонение». У Магритта в «Красной модели» (1935 г.) на землю перед деревянной стеной аккуратно поставлена пара ботинок-ног. Тщательно выписаны десять пальцев и даже прожилки на коже стоп. Но на месте лодыжек (здесь художник и завершает «ноги») — шнуровка, а сами они полые. Картины Магритта — интеллектуальные игры, подчас очень жёсткие, посредством которых он пытался вызвать изумление у зрителя, заставить его заметить странности, скрытые в упорядоченном и незыблемом, на взгляд обывателя, укладе жизни.



Рене Магритт. Шедевр, или Мистерия горизонта. 1955 г. Частное собрание.

Рене Магритт. Чёрная магия. 1935 г. Собрание Магритт, Брюссель.



Рене Магритт. Красная модель. 1935 г. Музей Бойманса ван Беннигена, Роттердам.

В отличие от Магритта «промежуточные образы» другого мэтра сюрреализма, испанского художника Хоана Миро, часто теряют конкретные, реальные признаки. Впрочем, искусство Миро так многогранно, что его нельзя отнести только к сюрреализму.

Символом же движения стало творчество испанского художника Сальвадора Дали.

Сальвадор Дали (1904–1989)

Трудно назвать другого художника, о котором слагалось бы такое количество мифов, как о Дали. Пожалуй, сам он считал существование на публике ещё одной гранью творчества и потому постоянно провоцировал скандальный интерес к своей особе. Но сегодня ясно, что этот универсальный мастер — живописец, график, скульптор, писатель, поэт, сценарист — действительно занимает уникальное место в художественной культуре XX в.

Сальвадор Фелипе Хасинто Дали родился в городе Фигерас, на северо-востоке Испании, в семье нотариуса. Он рано начал рисовать и мечтал иметь собственную мастерскую. В его распоряжение отдали бывшую прачечную на чердаке, где юный художник устроил рабочий стол прямо в ванне. «Многое из того, что я сделал после, я задумал и даже испробовал в той первой мастерской», — утверждал Дали. И действительно, на протяжении всей жизни он черпал образы в ярких воспоминаниях детства. Так, почти лишённый растительности пейзаж Кадакеса — небольшого средиземноморского посёлка, где мальчиком проводил школьные каникулы и куда потом приезжал постоянно, — стал фоном многих живописных произведений (зрителям этот ландшафт казался фантастическим).

Уже в 1918 г. Дали представил две работы на выставке художников в Фигерасе. Он страстно увлекался импрессионизмом, затем кубизмом, футуризмом, лихорадочно выхватывая сведения о новостях в искусстве из парижских журналов. Но при этом в отличие от многих представителей авангарда всегда почитал классиков и не стремился никого ниспровергать.

Поступив в 1922 г. в мадридскую Королевскую академию изящных искусств Сан-Фернандо, Дали сблизился с поэтом Федерико Гарсия Лоркой и Луисом Буньюэлем — в будущем знаменитым кинорежиссёром. Эта юношеская дружба трёх выдающихся художников Испании значительно повлияла на их творчество. Воздействие Лорки определило дальнейший выбор Дали. Шаг за шагом «приверженец точности» Дали, уверенный во всемогуществе Разума, погружался в «поэтическую Вселенную» Лорки, провозглашавшего присутствие в мире неподвластной определению Тайны.

Из академии Дали был исключён в 1926 г. за дерзкое поведение. Но к тому времени уже состоялась его первая персональная выставка в Барселоне, короткая поездка в Париж, знакомство с Пикассо. Имя и работы Дали привлекли к себе пристальное внимание в художественных кругах.

В 1928 г. Дали вместе с Буньюэлем написали сценарий, а затем поставили фильм «Андалузский пёс»[189].

Картина стала сюрреалистическим манифестом в кино и вызвала скандальную реакцию у критики и публики (как, впрочем, и следующий их совместный фильм — «Золотой век», 1930 г.). На экране появлялись мёртвый осел на рояле, разрезаемый бритвой глаз, морские ежи под мышками у девушки и т. д., и зрителям приходилось ломать голову над немыслимой логикой совмещения.

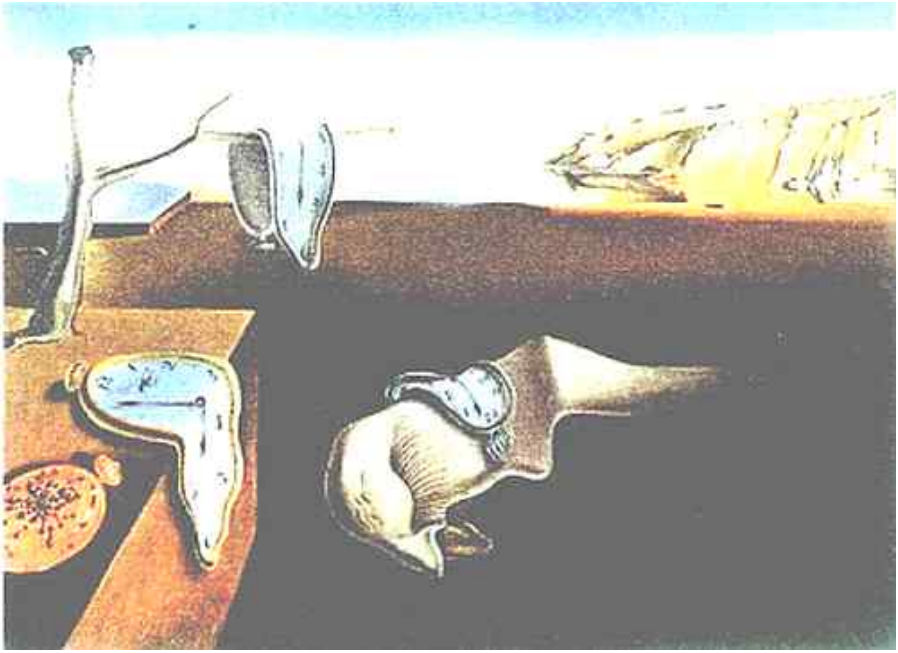
Когда в 1928 г. в Париже художник познакомился с Андре Бретоном и Полем Элюаром, сюрреализм переживал первый кризис. Тем не менее Дали присоединился к группе, и очень скоро его имя в сознании публики стало олицетворением сюрреализма.

В 1929 г. Дали соединил свою судьбу с Элен Элюар (урождённой Еленой Дьяконовой, бывшей женой Поля Элюара). У неё было прозвище Гала *(франц.* «праздник»). Она стала постоянной моделью художника, его праздником, его музой. Этим же годом помечены первые сюрреалистические полотна Дали. Обычно в них на фоне пустынного ландшафта возникали фантастические видения, растекающиеся или разрушающиеся формы которых выписаны художником не как туманные миражи, а абсолютно чётко. Его творческий почерк определился окончательно.

Каждая картина становилась своеобразным интеллектуальным ребусом. На одном из самых известных полотен XX в. — «Постоянство памяти» (1931 г.) — мягкие, словно расплавленные циферблаты часов свисают с голой ветки оливы, с непонятного происхождения кубической плиты, с некоего существа, похожего и на лицо, и на улитку без раковины. Каждую деталь можно рассматривать самостоятельно, а все вместе они создают магически загадочную картину.

И в этой и в других работах, таких, как «Частичная галлюцинация: шесть портретов Ленина на фортепьяно» (1931 г.), «Мягкая конструкция с варёными бобами: предчувствие гражданской войны в Испании» (1936 г.), «Пылающий жираф» (1936 г.), «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения» (1944 г.), прочитывается чёткость и абсолютная продуманность композиционного и колористического строя. Совмещение реальности и бредовой фантазии как бы конструировалось, а не рождалось вдруг, по воле случая.

В 30-х гг. Дали много путешествовал — ездил в Лондон, Париж, Вену, Италию, США. С его прибытием в Америку страну охватила «сюрреалистическая лихорадка». В честь Дали устраивались сюрреалистические балы с маскарадами, на которых гости появлялись в костюмах, словно бы вдохновлённых фантазией художника, — экстравагантных, провоцирующих, забавных.



Сальвадор Дали. Постоянство памяти. 1931 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Сальвадор Дали. Частичная галлюцинация: шесть портретов Ленина на фортепьяно. 1931 г. Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж.

Сальвадор Дали. Мягкая конструкция с варёными бобами: предчувствие гражданской войны в Испании. 1936 г. Музей искусств, Филадельфия.

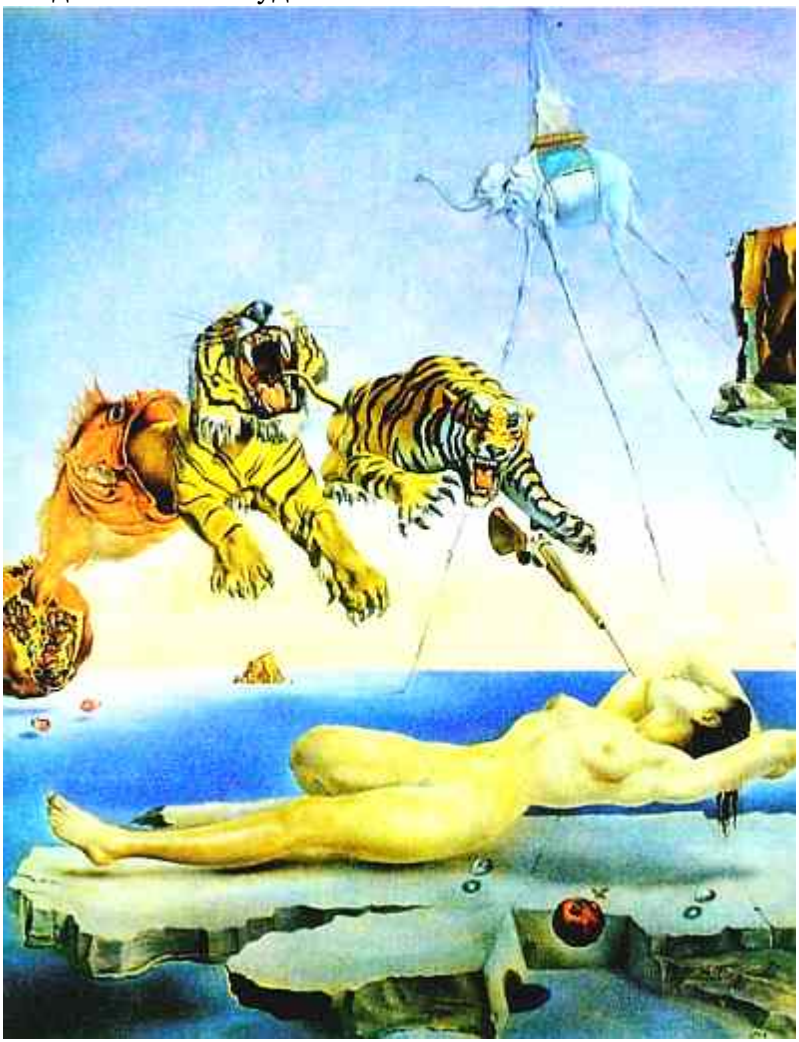
Сальвадор Дали. Пылающий жираф. 1936 г. Художественный музей, Базель.

Сальвадор Дали. Осенний каннибализм. 1936 г. Галерея Тейт, Лондон.

> Два существа, изображённые художником с отвращением и насмешкой, изящно пользуясь столовыми приборами, «питаются» друг другом. По словам Дали, они «воплощают пафос гражданской войны».

Балы и выставки с успехом проходили и в Европе. Дали предлагал потрясённым зрителям не только картины, но и сюрреалистические предметы: ножи с зеркальцами, калейдоскопические очки для автомобилистов, следующих скучными и однообразными маршрутами, туфли на пружинках и т. д. Успех принёс богатство. Avida dollars («жажду долларов») — такую анаграмму[190] имени Salvador Dali составил Андре Бретон, рассорившись с художником. На самом деле Дали не лукавил, когда однажды обмолвился: «Я понятия не имею, богат я или беден. Всем распоряжается жена. А для меня деньги — мистика». Причину же исключения его из группы сюрреалистов (это произошло в 1938 г.) следует искать в другом. Культ

индивидуализма, который всегда проповедовал Дали, заставлял его разрушать любые групповые устои, действовать вразрез с любой идеологией — художественной или политической.



Сальвадор Дали. Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения. 1944 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

В 1940 г. Дали на целых восемь лет обосновался в Америке. Он, как всегда, очень много работал: сотрудничал с кинорежиссёром Альфредом Хичкоком, делал иллюстрации к книгам, декорации к балетам, спектаклям, писал, рисовал и выставлял свои работы.

В американский период художник приступил к циклу картин

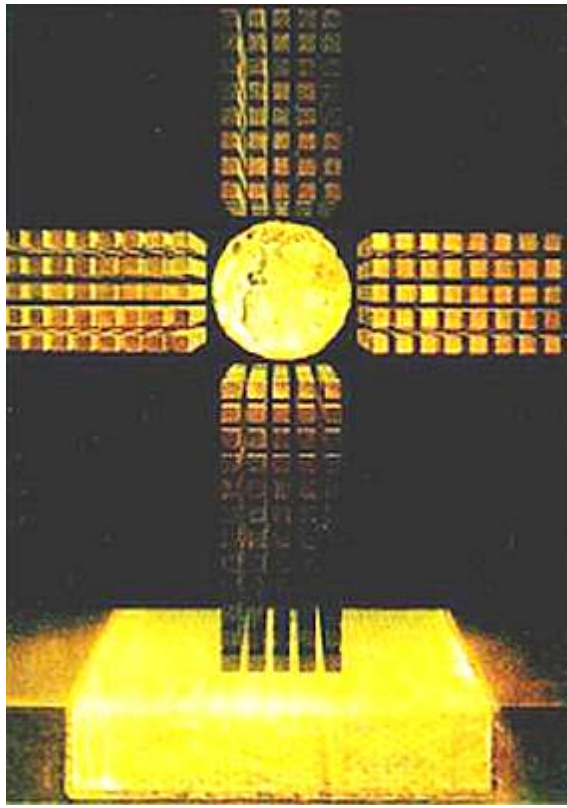
на религиозную тематику. «Искушение Святого Антония» (1946 г.), «Мадонна порта Льигат[191]» (1949 г.), «Открытие Америки Христофором Колумбом» (1959 г.) и другие полотна создали ему славу «католического живописца». Сам он говорил, что в католической религии его пленило «редкое совершенство замысла». В 1949 г. Дали даже удостоился аудиенции у Папы Римского Пия XII (позже его приглашал в Ватикан и Папа Иоанн XXIII). Но при этом художник внимательно следил и за достижениями научной мысли. Он написал «Атомную Леду» (1949 г.) и «Атомистический крест» (1952 г.), как бы объявляя о множественности своих интересов, о возможности разных путей в попытках проникнуть в тайны Вселенной.

Сальвадор Дали. Искушение Святого Антония. 1946 г. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

Сальвадор Дали. Мадонна порта Льигат. Фрагмент. 1949 г. Собрание Бивербрук, Канада.

Сальвадор Дали. Атомная Леда. 1949 г. Музей С. Дали, Фигерас.

После войны, в 1948 г., вернувшись в Испанию и поселившись в родном Фигерасе, Дали ездил в Америку с выставками и лекциями. Европа также с неубывающим интересом следила за его творчеством (он часто приезжал в Париж). Дали всерьёз увлёкся экспериментами с фотографией, голографией, сочинил оперу (для этого на седьмом десятке ему пришлось осваивать нотную грамоту), написал трагедию на французском языке.



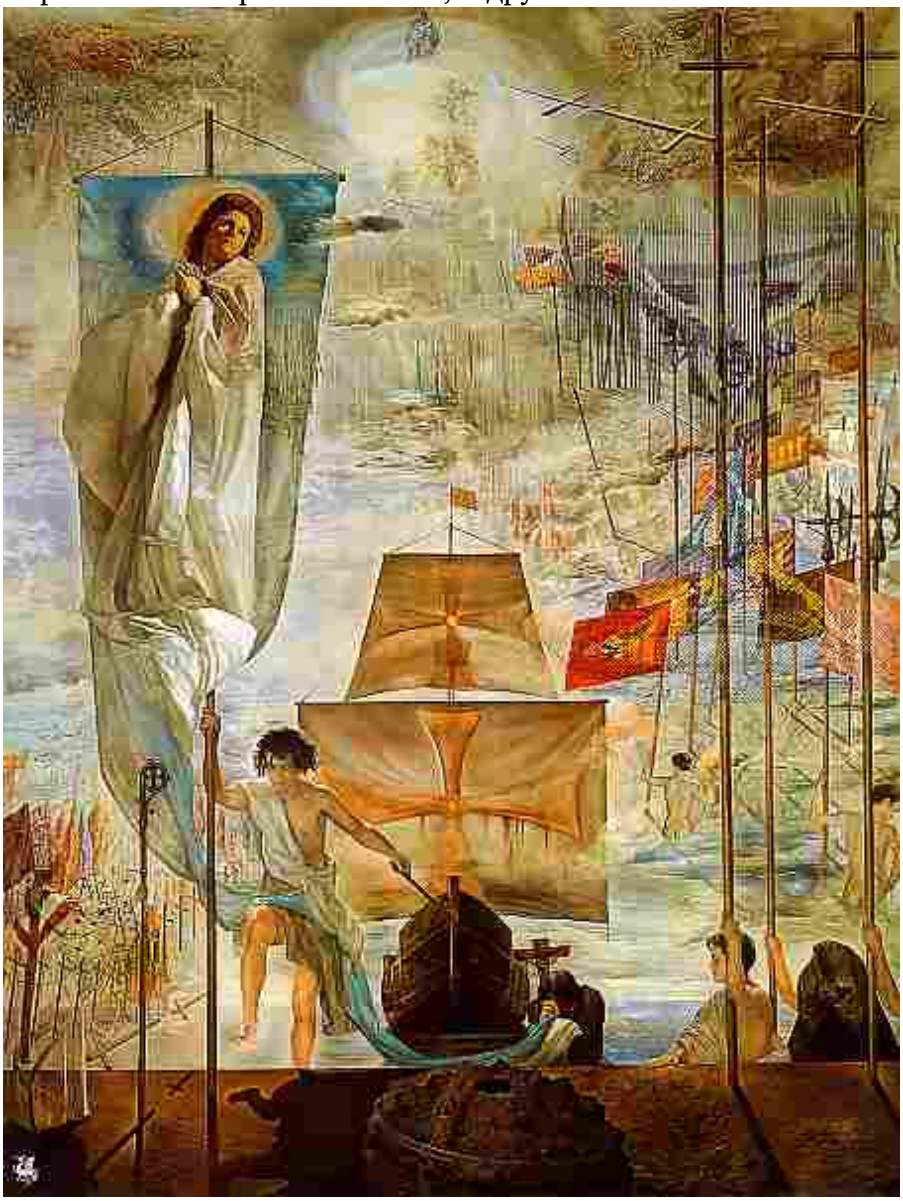
Сальвадор Дали. Атомистический крест. 1952 г. Частное собрание, Париж.

В центре креста, составленного из деталей атомного реактора, Дали написал ломоть хлеба — символ Тела Христова в таинстве причащения. Тем самым художник провозглашал возможность слияния научных открытий с религиозными истинами.

Сальвадор Дали. Христос Святого Иоанна Креста. Картинная галерея и музей, Глазго.

В Фигерасе в здании муниципального театра, большая часть которого стояла в руинах со времён гражданской войны, Дали сотворил свой Театр-музей. Здесь выставлены не только картины, но и «Дождливое такси» (старый «кадиллак», в котором «идёт дождь», если опустить монету), и розовая софа в форме губ

американской актрисы Мей Уэст, и другие экспонаты.



Сальвадор Дали. Открытие Америки Христофором Колумбом. 1959 г. Музей С. Дали, Кливленд.

Полотно наполнено излюбленной символикой Дали, знакомыми образами. Это изображение Гала в виде Богоматери на хоругви, шесты-пики в руках у юношей, как в «Сдаче Бреды» Диего Всласкеса, и т. д.

В 1979 г. Дали избрали во Французскую академию. Высшим испанским орденом — Большим крестом Карлоса III — Дали был награждён в трагический для него год: в 1982 г. умерла Гала. Роль гениального безумца сделалась не под силу осиротевшему художнику, и с тех пор до конца дней он жил затворником.

Хоан Миро (1893–1983)

«Самым красивым пером на шляпе сюрреализма» назвал испанского художника Хоана Миро основатель течения Андре Бретон.

Миро родился в столице Каталонии Барселоне. Отец его был ремесленником — часовщиком и золотых дел мастером, а сына он мечтал видеть бухгалтером. Однако единственным предметом, который увлёк Миро в общеобразовательной школе, стало рисование. Он упросил отца позволить ему учиться в школе ремёсел, а затем в художественной.

Кипящая культурная жизнь Барселоны пробудила у молодого художника интерес к современным открытиям в изобразительном искусстве. И как это часто случается в начале творческого пути, в поисках собственного художественного языка он колебался от вполне реалистической манеры до усвоения приёмов живописи Сезанна, Ван Гога, Матисса, экспрессионизма и кубизма. В 1918 г. в Барселоне состоялась первая персональная выставка двадцатипятилетнего художника.

В 1919 г. Миро удалось осуществить свою мечту — он приехал в Париж, который покорил его, как и многих других художников. В апреле 1921 г. здесь прошла персональная выставка Миро, поддержанная знаменитым земляком — Пабло Пикассо, который приобрёл его «Испанскую танцовщицу» (1921 г.).

Хоан Миро. Вспаханное поле. 1923–1924 гг. Музей Гуггенхейма, Нью-Йорк.

Хоан Миро. Каталонский пейзаж. Охотник. 1923–1924 гг. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

К 1924 г. — тогда художник работал в Париже — в творчестве Миро произошла существенная перемена. Он страстно увлёкся живописным автоматизмом. Два полотна 1923–1924 гг., которые Миро привёз в Париж из испанской провинции (из местечка Монтройч, где он часто проводил время в детстве и куда на протяжении всей жизни ездил отдыхать и работать), ознаменовали собой начало нового этапа. Первая из этих картин — «Вспаханное поле» — ещё населена узнаваемыми «персонажами»: улитка, рыбка, кролик, дерево с наростом-ухом на стволе и кроной-глазком. А вот в полотне «Каталонский пейзаж. Охотник» язык Миро обретает черты тайнописи. Пространство поделено волнистой границей по горизонтали лишь на две цветовые зоны, в которых «плавают» разноцветные и разновеликие геометрические фигурки, вспыхивают язычки пламени. Тончайшими нитями ассоциаций и намёков объединяются геометрические фигуры, магические знаки и символы человеческой культуры: лестница, связующая небо и землю, солнце и луна как противостояние мужского и женского начал. В этот «хор» вливается слово.

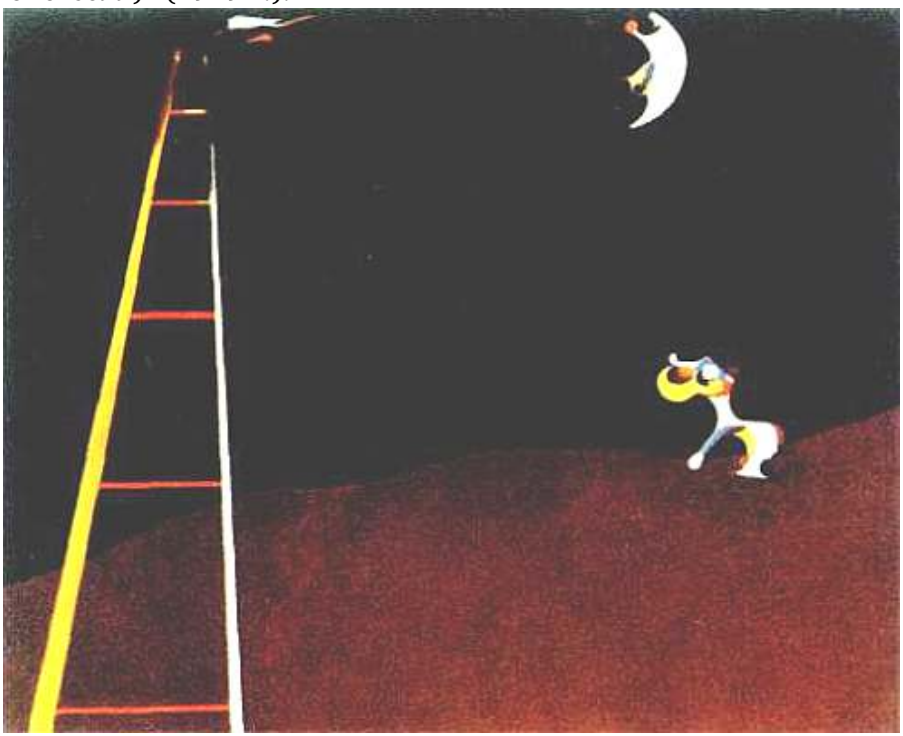
Буквы, слова, надписи прочно вошли в живописный словарь Миро. Подчас прихотливо бегущие, кудрявые строчки становились, наряду с линией, основным выразительным средством, как в картинах-поэмах 1925 г. «Ах, это один из тех, кто всё это сделал», «Звёзды и улитка». Такие пристрастия иногда приписывают дружбе Миро со многими поэтами.

Миро был официально принят в группу сюрреалистов в 1924 г. С 1925 г. ежегодно и уже с неизменным успехом проходили его персональные выставки, но и в совместных мероприятиях сюрреалистов Миро участвовал охотно. В его картинах появлялись странные формы, похожие на амёбы, которые витали в пустом пространстве, двоились, менялись, растворялись…

Поездки в Монтройч в 1926–1927 гг. привнесли новую ноту в живопись Миро. Картины стали менее загадочны, в их наивности обнаружился тонкий лиризм. Так, в «Собаке, лающей на луну» (1926 г.) художник решительно проводит неровную границу между коричневой землёй и чёрным ночным небом, на котором висит прелестная белая луна. Её-то и пытается «достать» собака. И как воплощение мечты — с земли на небо устремилась цветная лесенка-трап.

Ещё одно путешествие, на этот раз в Голландию. Посещение

её музеев одарило Миро новой темой — в своей яркой, упрощённой, линеарной манере он создал несколько изящных вариаций на темы классических полотен — «Голландский интерьер» (1928 г.), «Портрет миссис Миллс (по мотивам Констебля)» (1929 г.).



Хоан Миро. Собака, лающая на луну. 1926 г. Музей искусств, Филадельфия.

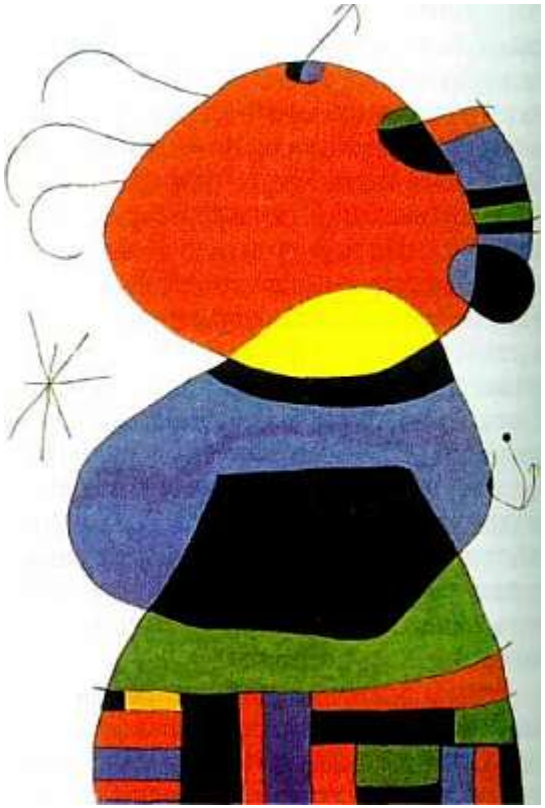
Однако сразу же вслед за этим Миро резко изменил свою технику и четыре года, с 1929 по 1933 г., экспериментировал в «картинах-объектах». Он делал их из обрывков старых бумаг, обломков и отбросов как грубые пародии на самого себя. Ему было необходимо расширить рамки своих возможностей.

Во второй половине 30-х гг. в работах Миро исчезла обычная для него мирная интонация. В предчувствии трагических событий, а затем и с началом гражданской войны в Испании сознание художника переполнилось оскаленными монстрами, отталкивающими личинами. Все они, вопящие, корчащиеся, угрожающие и страдающие, воплощались в его работах. Только общение с природой (почти год, с августа 1939 по май 1940 г., Миро провёл на море) постепенно исцелило его от страхов и кошмаров. Он вновь обрёл способность улыбаться миру. Птицы,

созвездия, женщины населили его картины. Конечно, речь идёт об образах-знаках, сделанных гибкими линиями, цветными кружочками, бантиками и звёздами, как в картине «Поэтесса» (1940 г.).

Волнистые линии и выразительные пятна-кляксы подчас воспринимаются как абстрактные элементы композиции, но Миро всегда опровергал такое понимание (вернее, непонимание) своего творчества.

Хоан Миро. Верёвка и фигура 1. 1935 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.



Хоан Миро. Полёт птицы вокруг женщины с тремя волосами. 1972 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

«Для меня форма никогда не бывает абстрактной, — говорил художник. — Она всегда — звезда, человек или ещё что-нибудь».

После войны, продолжая свои живописные фантазии, Миро много внимания и сил уделил керамике, литографии, гравюре на меди, скульптуре, прикладному искусству. Он работал над панно для здания ЮНЕСКО[192].

Большие выставки художника проходили в крупнейших галереях многих культурных центров мира. Миро — признанный мастер, имя его прочно связано с сюрреализмом. Однако Хоан Миро, несомненно, создал свой собственный стиль — праздничный, наивный и ироничный, способный на волшебные преображения и открытия и при этом полный доброй надежды.

Абстрактный экспрессионизм

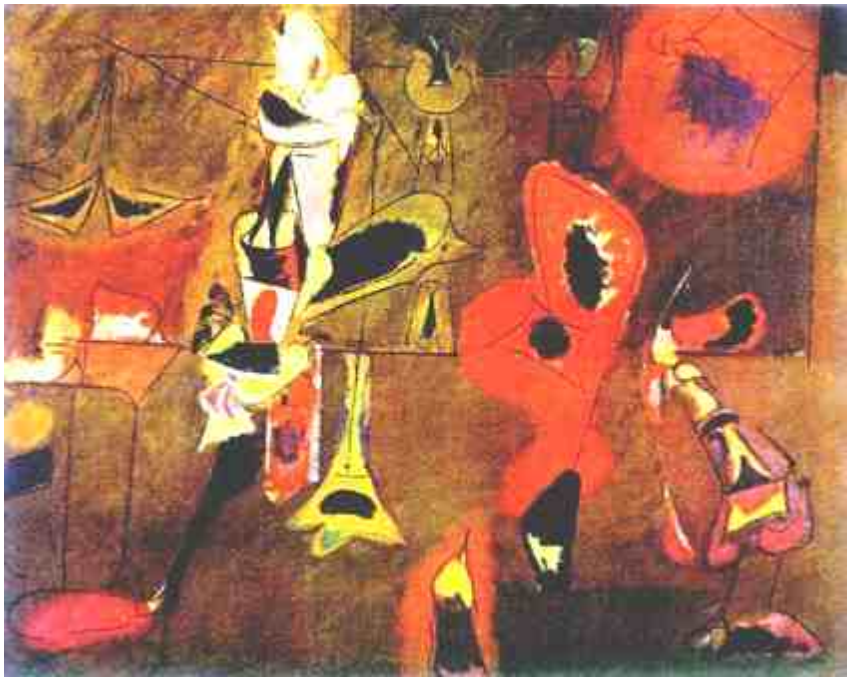
Абстрактный экспрессионизм (другое название — *нью-*

йоркская школа) сформировался на Американском континенте. С началом Второй мировой войны в США эмигрировали многие звёзды европейского авангарда (Пит Мондриан, Макс Эрнст, Андре Бретон, Сальвадор Дали и др.), что не могло не отразиться на общей художественной обстановке.

Один из основателей абстрактного экспрессионизма Аршил Горки (1904–1948) познакомился в начале 40-х гг. с прибывшим в Нью-Йорк сюрреалистом Андре Бретоном, с живописью Хоана Миро. Увлёкшись автоматизмом и примитивной символикой Миро, Горки тоже стал населять свои полотна некими плавающими в отвлечённом живописном пространстве фигурками, которые Бретон называл «гибридами» («Печень и гребешок петуха», 1944 г.; «Агония», 1947 г.).

Ещё более смело использовал метод спонтанного автоматизма Джексон Поллок (1912–1956). Он отказался от подрамников и, расстилая холст на полу, беспорядочно набрызгивал на него краску из тюбиков или банок. Такую технику назвали *дриппинг,* что в переводе с английского значит «капающий».

Аршил Горки. Печень и гребешок петуха. 1944 г. Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало.



Аршил Горки. Агония. 1947 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Джексон Поллок. Без названия. Около 1945 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

Марк Ротко. Номер 10. 1950 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Дриппинг стал одним из методов *живописи действия* (или *живописи жеста)*.

«Живопись действия» отвергала традиционно окрашенную поверхность картины. Краска появлялась на полотне или на бумаге как след свободного жеста, произвольного движения руки. Считалось, что любое бессознательное действие есть отражение характера и психологического состояния художника, и именно в этом заключается смысл изображения.

Однако в полотнах Поллока, как бы ни были они густо «заляпаны», чувствуется забота о декоративном распределении красок, о сочетаемости пятен, а значит, контроль со стороны автора, сознательность построения композиции.

Один из характерных признаков абстрактного экспрессионизма — крупный масштаб работ (некоторые холсты более пяти метров в длину). Марк Ротко (1903–1970) также создавал «монументальные» полотна, но, в отличие от «живописцев действия», закрашивал их большими цветными

плоскостями. Иногда он оставлял между ними не покрытые краской участки, полагая, что это должно возбудить воображение зрителя.

Произведения Барнетта Ньюмана (1905–1970) обычно строились на контрасте вертикальной цветной полосы и обширного яркого поля. Создавая их, художник помимо соотношения между «лентой» и общим красочным фоном учитывал и соразмерность всей картины в целом с масштабом стены, на которой она будет висеть. Таким образом стирались границы между живописью и реальным пространством. Сам Ньюман считал свои работы не просто формальными упражнениями, а вкладывал в них особый смысл и давал соответствующие названия.

Фрэнк Стелла (родился в 1936 г.) много экспериментировал с формой полотен. Срезая утлы и, по сути, превращая картины в многоугольники, он покрывал их цветными полосами. Геометрическая декоративность в его работах стала самодовлеющей.

К 70-м гг. абстрактный экспрессионизм как направление прекратил своё существование.

Ташизм

Ташизм (от франц. tache — «пятно») — французский вариант абстрактного экспрессионизма. Термин «ташизм», введённый в обиход в 1954 г. одним из критиков, первоначально носил негативный оттенок. Сами представители этого движения называли его «лирическая абстракция» или «живопись действия». Время расцвета ташизма — 1950–1955 гг.; главным его пропагандистом и идеологом был критик Шарль Эстьен. Темпераментная живопись ташистов — резкие мазки и брызги ярких красок, зачастую на сером сумеречном фоне, — противостояла строго геометрическому (во вкусе Пита Мондриана) варианту абстракционизма, господствовавшему в те годы на европейском художественном рынке. Вместе с тем ташизм достаточно далёк и от грубого автоматизма метода Поллока. Как всей французской культуре, ему присуши рациональное начало и чувство живой формы. Красочные разводы на ташистских полотнах напоминают текст чужого алфавита, который непонятен, но всё же хранит некую

вполне конкретную информацию. Эта черта ташизма предвосхитила будущее появление концептуального искусства.

Ханс Хартнунг. Т. 1956 — 9. 1956 г. Частное собрание.

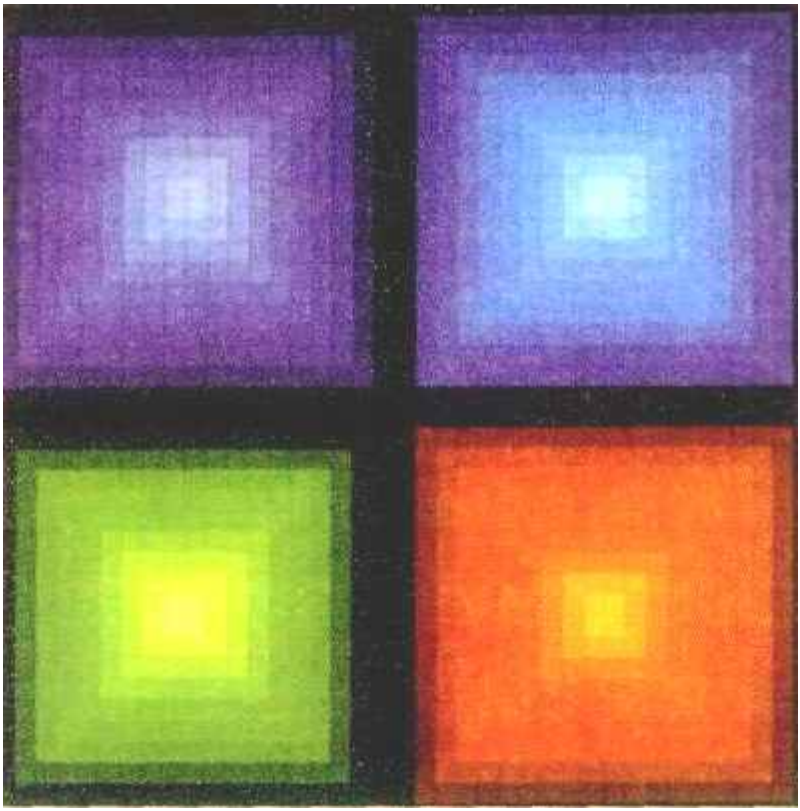
Оп-арт

Оп-арт (сокращение от англ. optical art — «оптическое искусство») — интернациональное течение в абстракционизме конца 50-х и 60-х гг. Первая выставка состоялась в 1961 г. в Загребе; само же название «оп-арт» было придумано три года спустя Уильямом К. Сайтсом — одним из организаторов нью-йоркской выставки «Чуткий глаз» (1965 г.).

Живопись оп-арта — композиции из однородных по форме, но разноцветных линий и пятен, располагаемых в определённом порядке. Обыгрывая цветовые контрасты,

соседство выпуклых и вогнутых форм, сплетая замысловатый узор на основе различимых невооружённым глазом штрихов и точек, оп-художник создаёт на холсте подвижное цветовое пространство. Иногда благодаря всевозможным спецэффектам — подвижным прожекторам, линзам, зеркалам — сам зритель оказывается погружённым в такую иллюзорную красочную среду (павильон «Калейдоскоп» на международной выставке «Экспо-67» в Монреале).

Декоративная живость «оптического искусства» вызвала интерес к нему в художественной промышленности, дизайне, высокой моде. Новации оп-арта применяются и в архитектуре. Так, в 70-х гг. Виктор Вазарелли (родился в 1908 г.) оформил здания парижского пригорода Кретей.



Виктор Вазарелли. Арктур II. 1966 г. Смитсоновский институт, Вашингтон.

Поп-арт

Термин «поп-арт» *(англ.* pop art, сокращение от popular art — «популярное, общедоступное искусство»), как и само направление, родился в кругу английских художников «Независимой группы» Института современного искусства в Лондоне в середине 50-х гг. XX столетия. На их выставках «Коллажи и объекты» (1954 г.), «Человек, машина и движение» (1955 г.), «Это — завтра» (1956 г.) обнаружились основные мотивы и истоки поп-арта, такие, как комиксы с их серийностью и упрощённым рисунком, броская и яркая коммерческая реклама.

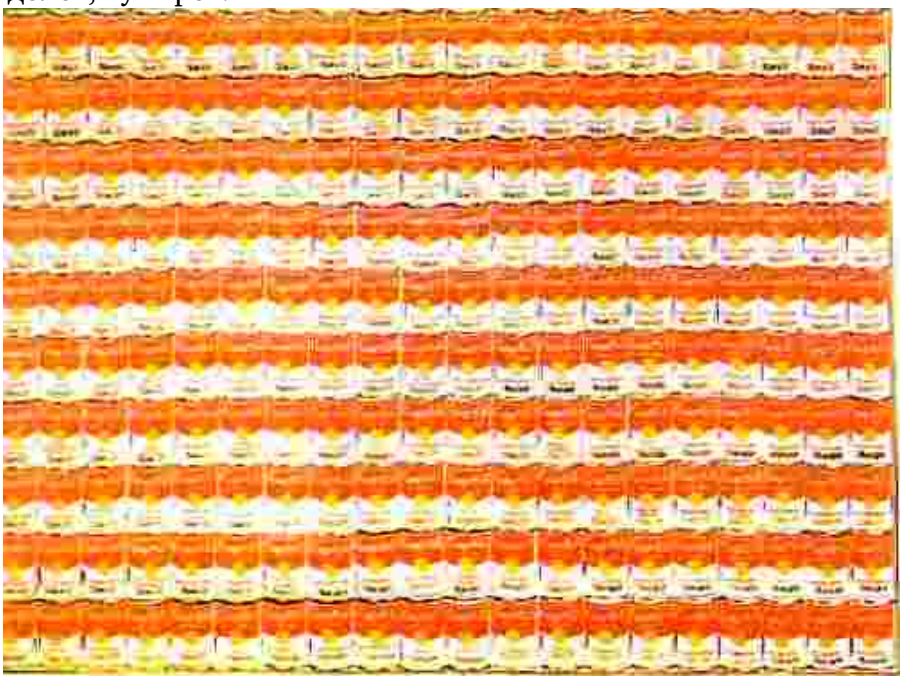
Поп-арт сразу же получил известность за океаном и очень скоро стал символом американского искусства. Уже в 1955 г. на «Фестивале двух миров» в Сполетто (Италия) демонстрировалась кровать с подушкой и одеялом, выкрашенными масляной краской, — произведение американца Роберта Раушенберга (родился в 1925 г), вызвавшее взрыв негодования зрителей.

В экспозициях поп-арта мог быть выставлен любой знакомый зрителю предмет: мусорное ведро, недоеденный бутерброд, чучело курицы. Самым известным произведением и своего рода визитной карточкой поп-арта стала натуральная консервная банка с томатным супом. Его автор, американец Энди Уорхолл (1928–1987), говорил: «Почему вы думаете, что холм или дерево красивее, чем газовый насос? Только потому, что для вас это привычная условность. Я привлекаю внимание к абстрактным свойствам вещей». Уорхолл, открещиваясь от высокого искусства, назвал свою мастерскую «фэктори» — «фабрика» (она и находилась в помещении бывшей фабрики). Всё это очень напоминало весёлые издёвки дадаистов (поп-арт тоже ироничен и весел). Но дадаисты дразнили сытых буржуа и совсем не рассчитывали на материальный успех, а американские представители поп-арта сразу же получили мощную финансовую поддержку. Их работы часто занимали верхние строчки отчётов о продажах современного искусства.

Поп-арт в отличие от дада утверждался в ином времени, когда средства массовой информации превратились в один из важнейших факторов, влияющих на культуру и искусство. Информация стала доступна каждому. А искусство оставалось достоянием лишь избранных ценителей. Поп-арт хорошо прочувствовал потребность в новом, общедоступном искусстве. Он пользовался узнаваемыми понятиями и предметами.

Приводился такой пример: холодильник, установленный на сейфе в помещении склада, и эта же комбинация в выставочном зале воспринимаются зрителем совершенно по-разному. В

последнем случае в сознании срабатывает фактор «музеефикации» — иного отношения из-за невольного желания понять то, что тебе предлагают увидеть. Повседневные предметы, по идее, должны вызывать иное, более внимательное отношение к ним зрителя, если находятся в особом пространстве. С этой же целью использовался и другой «магический» приём: какое-либо изображение повторялось бесконечное число раз. Так, Уорхолл «тиражировал» изображение бутылки кока-колы, лицо киноактрисы Мерилин Монро на огромных щитах, напоминающих рекламные. Магия подобных работ заключается в том, что любой объект, привлёкший внимание художника, становится при таком подходе обыденным, лег ко «читаемым», доступным к потреблению (в данном случае интеллектуальному и эмоциональному). С другой стороны, подобный «серийный подход» отражает стремление массового сознания к созданию идолов, кумиров.



Энди Уорхолл. 200 банок супа «Кемпбелл». 1962 г. Частное собрание.

Рой Лихтенштейн. Может быть… Музей Людвига, Кёльн.

Энди Уорхолл. Мерилин. 1964 г. Частное собрание.

Поп-арт различен по стилистике. К примеру, Том Вессельман (родился в 1931 г.) использовал сплошные, ровные цветовые пятна, а Рой Лихтенштейн (родился в 1928 г.) свои живописные изображения уподоблял газетной печати, тщательно воспроизводя зёрна растра. Но для всех работ характерны большой масштаб, чёткий, яркий рисунок. И в каких бы превращениях не представало перед зрителем произведение поп-арта (будь то картина, слепок с человеческого тела или «готовый предмет»), в нём всегда читается программная идея — расширение понятия искусства за пределы собственно художественного рода деятельности.

Поп-арт оказал огромное влияние на развитие современного искусства, его традиции сохраняются и в настоящее время.

«Бедное искусство»

Термин «бедное искусство» (итал. arte povera) ввёл в 1967 г. итальянский критик Джермано Челант. Произведения мастеров этого течения внешне напоминают абстрактные скульптуры, но здесь главный акцент делается не на формах, а на материалах. В дереве или бронзе, цементе или войлоке мастер «бедного искусства» видит не сырьё, а образ: обыгрывая чисто физические качества вещей, он отрекается от своей личности — и одновременно отождествляет себя с творящей Природой.

«Новый реализм»

Объединение «Новые реалисты» было основано в 1960 г. в Париже критиком Пьером Рестани, который собрал вокруг себя группу художников и скульпторов. В начале 60-х гг. они овладели вниманием публики, но после 1963 г. активность группы пошла на убыль, и в 70-х гг. она распалась.

Подобно поп-арту, «новый реализм» — это обращение к миру конкретных предметов в противовес абстрактному искусству. Но парижским художникам была чужда «серийность» произведении поп-арта. Они отстаивали неповторимость и художественную выразительность привычных вещей, представляя их в полном отрыве от их назначения, естественной среды, а часто и в деформированном виде. Таковы ассамбляжи (композиции из случайно собранных предметов) Армана (Арманд Фернандес, родился в 1928 г.), коллажи из разорванных афиш Жана де ла Вьегле (родился в 1926 г.), автомобили, сплющенные прессом в компактные блоки Сезара (Сезар Бальдашини, родился в 1921 г.).

Арман. Венера из кисточек для бритья. 1969 г. Галерея Тейт, Лондон.

Процессуальное искусство

Существенная особенность культуры авангарда — отрицание границы между искусством и жизнью. Поэтому художественным произведением может считаться не только готовый результат работы художника, но и её процесс. Более того, «объектом искусства» становится сам художник: скандально-игровой стиль жизни футуристов, дадаистов, сюрреалистов — неотъемлемая часть соответствующих артистических движений. Наконец, поп-арт объявил искусством буквально всё вокруг. В рамках поп-арта зародился хэппенинг (англ. happening — «происходящее»). Это абсурдное действо, разыгрываемое художниками на публике без определённого сценария. Исход такой акции должно решить участие вовлекаемых в неё случайных прохожих. Человек, бьющий живой

курицей по струнам рояля; студенты, облизывающие кузов автомобиля; девица в ванне с фруктовым соком — ещё не самые замысловатые примеры подобных провокационных постановок. Впервые хэппенинг был устроен в 1959 г. в Нью-Йорке Алланом Капроу. Его натолкнул на эту идею опыт абстракциониста Джексона Поллока, который писал свои композиции стоя в центре холста. Капроу тоже ощутил себя художником, создающим картину «изнутри», только «холстом» для него была улица, а «красками» — многообразие характеров и настроений её обитателей. В 60-х гг. хэппенингом занимались Джим Дайн, Рой Лихтенштейн, и Роберт Раушенберг в США, Ив Кляйн (1928–1962) во Франции, Йозеф Бойс (1921–1986 гг.) в Германии. Сходная практика создания парадоксальных ситуаций в Европе получила название флюксус (лат. fluxus — «поток»). В 70-х гг. в культуре концептуализма хэппенинг преобразился в перформанс (англ. performance — «выступление», «представление»). В отличие от стихийных импровизаций шестидесятников «живые картины» перформанса режиссировались и приобретали ритуально-символический подтекст.

Гиперреализм

На выставке гиперреалистов (греческая приставка «гипер» — означает «сверх») зритель может растеряться: написанные краской картины выглядят точь-в-точь как фотографии большого формата. И художники-гиперреалисты вовсе не скрывают своих пристрастий к фототехнике. Более того, возникшее на рубеже 60-70-х гг. в США течение вначале и называлось фотореализмом. Термин «гиперреализм» появился лишь некоторое время спустя (впервые — в одном из отзывов Сальвадора Дали).

Гиперреалисты писали акриловыми красками, благодаря которым поверхность картин приобретала глянец фотоснимка. Работая над композициями, они откровенно пользовались диапроекциями на холсты. Впрочем, само понятие «композиция» как искусство компоновки художественного пространства лишь в самой малой мере применимо к их полотнам, одна из характерных особенностей которых — запланированная «случайность кадрировки».

Гиперреалисты считали, что в отличие от любых других направлений, в том числе и поп-арта, их творчество наиболее доступно для понимания, так как фотографии есть в каждом

семейном альбоме. Действительно, их картины стали чрезвычайно популярными, ведь там всё было «как в жизни».

От поп-арта гиперреализм унаследовал использование «чужой» техники и интерес к самым обыденным происшествиям и предметам. При этом почти каждый из гиперреалистов разрабатывал отдельную, привычную для себя тему: один писал портреты, другой — изображения ковбоев, кто-то — светящиеся вывески, кто-то — автомобили и т. д.

Огромные холсты выглядят как рекламные щиты. Панорамы чрезвычайно редки, обычно укрупнённо представлены некие детали. И если многие фотографы, чьим работам присущи образность, эмоциональность, справедливо претендуют на звание художников, то в картинах гиперреалистов нет чувств, переживаний, которые, по их мнению, «способны исказить объект». Мир гиперреалистов, стерильный и бездушный, существует без конфликтов, тревог, радостей. Фотографическая достоверность деталей (обычно выделяемых контрастной светотенью) только подчёркивает холодную отчуждённость изображаемого. Преувеличивая предмет в буквальном смысле слова, художник придаёт мимолётному впечатлению от него вес и солидность, делает его значительным. При этом взгляд зрителя не фокусируется: любая деталь на горизонте очерчена так же резко, как и предмет на первом плане.

Используя акриловые краски и стекловолокно, гиперреалисты создавали свои скульптуры. Если в галерее посетитель случайно заденет одну из них — сидящую или стоящую фигуру, одетую в костюм, шляпу, стоптанные туфли, то вполне может, приняв её за живого человека, попросить прощения. Так велика степень иллюзорности.

Ричард Эстес. Телефонные кабины. 1967 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

Чак Клоуз. Линда. 1975–1976 гг. Художественный музей, Акрон.

Постмодернизм и трансавангард

В продолжение последней трети XX столетия в жизни США, Японии, а затем и Западной Европы произошли качественные перемены, позволяющие говорить о зарождении нового, постиндустриального общества. В этом обществе на смену проблемам классического, индустриального капитализма пришли другие; одна из них — потеря ориентиров, отсутствие объединяющей общество идеи. Постмодернизм (от лат. post — «после» и modernus — «новый», «современный») — довольно широкое понятие, определяющее в целом состояние западной культуры конца XX в. Это слово зазвучало на исходе 60-х гг., получив окончательное признание в 80-х гг. Одним из

первых документов постмодернизма в искусстве стала книга американского архитектора Роберта Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре» (1967 г.). Автор видел будущее зодчества в свободном сочетании всех возможных форм. Вентури бросил лозунг: «Мало — это скучно», полемизируя с девизом Людвига Миса ван дер Роэ: «Мало — это много». Чарлз Дженкс, другой теоретик постмодернизма, говорил о нём как о культуре «включающей» (в противоположность «исключающей» культуре авангарда); постмодернизм существует на основе «интеграции различных языков». Таким образом, основное качество постмодернизма — его принципиальная «всеядность», стремление объединить разнородные художественные течения. Во многом постмодернизм напоминает античный эллинизм, маньеризм XVI в. и эклектизм XIX в., ибо он также завершает собой культуру яркой и бурной эпохи, суммирует её достижения, подводит итог. «Звёздным часом» постмодернистской живописи и скульптуры стало начало 80-х гг., когда прошли программные выставки в Базеле (1980 г.) и Амстердаме (1980–1981 гг.). Их участники, художники разных национальностей, называли себя постклассицистами, гиперманьеристами, неотрадиционалистами, мастерами ретро-арта, а также неоэкспрессионистами, «новыми дикими», постреалистами и т. д. Более общим определением новой ситуации в изобразительном искусстве стал термин «трансавангард» (буквально — «сквозь авангард», «по ту сторону авангарда»), введённый итальянским критиком и историком искусства Акилле Бонито Оливой.

Постмодернистской стилизации доступно всё наследие мирового искусства — от первобытных орнаментов (А. Р. Пэнк «Куда идёшь, Германия?», 1984 г.) до различных направлений современного авангарда. Чаще всего художник, безупречно владея академической техникой, вовлекает зрителя в затейливую игру.

Энцо Кукки. Герой без головы. 1981–1982 гг. Частное собрание.

Георг Базелитц. Семейный портрет. 1975 г. Государственное художественное собрание, Кассель.

Боди-арт

Боди-арт (англ. body art — «искусство тела») — художественная практика, в которой материалом служит тело человека. У истоков боди-арта стоял Ив Кляйн, выставлявший в 50-х гг. свои «антропы» — холсты с отпечатками тел раскрашенных им натурщиков. Особую популярность боди-арт приобрёл в перформансах 70-х гг. Человек в контексте этого искусства лишён не просто индивидуальности, но статуса живого существа, превращён в объект концептуалистских игр. Мастера боди-арта демонстрировали зрителям (чаще всего на самих себе) различные возможности тела — дыхание, рост волос; его реакции на температуру, механические воздействия и т. п.

Язык старых мастеров превращается в своеобразную тайнопись, адресованную автором среднеобразованному европейцу или американцу (как правило, неплохо знакомому с шедеврами прошлого хотя бы по репродукциям в популярных изданиях). И зритель в восторге от собственной эрудиции, когда находит, например, у С. Робертса («Жаннет», 1984 г.) черты голландской школы XVII в., у Э. Шмидта («Фигуры в лесу», 1981–1982 гг.) — следы манеры французского живописца Никола Пуссена и т. п. Не менее занятно бывает узнавать в персонажах псевдоисторических композиций своих современников: в работе Марка Тэнси «Триумф нью-йоркской школы» (1984 г.) американские художники изображены в виде генералов, принимающих капитуляцию своих европейских коллег. Или, наоборот, увидеть всем известных государственных мужей недавнего прошлого за столиками затрапезного кафе, как в серии картин «Кафе Германия» (1982–1983 гг.) Йорга Иммендорфа.

Зритель не сразу замечает, что попал в пёструю стихию карнавала, где реальное переплетается с выдуманным, прошлое — с настоящим, а возвышенное — с низменным.

Другие художники-постмодернисты стремились

возродить не внешние приметы классического искусства, но его качественную природу — цельность мироощущения, обращение к вечности, жизненную силу. Пользуясь живописным языком авангарда, они воплощали в красках современный вариант мифа о Вселенной. Такие попытки очевидны в трепетных и тревожных композициях итальянцев Сандро Киа («Голубой грот», 1980 г.) и Энцо Кукки («Без названия»); в пластических ребусах картин американца Джулиана Шнабеля («Король деревьев», 1984 г.). В том же русле работали немецкие неоэкспрессионисты, которые искали неожиданную, как бы внечеловеческую точку зрения на мир: Ансельм Кифер добивался этого за счёт головокружительно динамичных ракурсов в сочетании с чёткостью деталей («Суламифь», 1984 г.); Георг Базелитц (настоящая фамилия Керн) просто выставлял свои полотна перевёрнутыми («Мельница горит. Рихардт», 1988 г.).

Пьетро Мандзони. Живая скульптура. 1961 г. Галерея «Ла Тартаруга», Рим.

Ансельм Кифер. Иконоборческий спор. 1979 г. Стеделийк-музей, Эйндховен.

Кинетическое искусство

Кинетическое искусство (от греч. «кинетикос» — «приводящий в движение») — весьма характерное проявление духовной жизни «века скоростей». Оно возникло в 20-х гг. в прямой связи с творчеством футуристов и конструктивистов. «Отцами» кинетизма обычно считают Наума Габо и Ласло Мохой-Надя (1891–1946). В 30-х гг. американский скульптор Александр Колдер ввёл в обиход мобили — лёгкие подвесные конструкции, приходящие в движение при малейшем колебании воздуха. Начиная с 1953 г. швейцарец Жан Тенгие (родился в 1925 г.) создавал кинетические композиции с элементами хэппенинга: творения Тенгие меняют форму и саморазрушаются на глазах у публики (акция «В знак уважения Нью-Йорку», 1960 г.). Механические действа Тенгие получили развитие в

«люминодинамических спектаклях» Никола Шоффера (родился в 1912 г.), проходивших в Париже (1961 г.) и Гамбурге (1968 г.).

Начиная с 60-х гг. Нам Чжун Пак (родился в 1932 г.) и другие художники стали пионерами так называемого видео-арта. Это практика манипуляций с изображением на телеэкране путём создания искусственных помех.

Новой стихией современного искусства стала компьютерная техника, применяемая с 50-х гг. в мультипликации, архитектурном и музыкальном творчестве. Первая выставка компьютерной графики состоялась в 1968 г. в лондонском Институте современного искусства.

И всё же, несмотря на абсолютную обыденность сюжетов и кажущуюся простоту изображения, многие гиперреалистические работы проникнуты настроением какого-то напряжённого ожидания, так называемого саспенса *(англ.* suspens — «беспокойство», «тревога ожидания»). В ещё большей мере эта черта присуща концептуальному искусству.

Концептуализм

Концептуализм (от *лат.* conceptus — «мысль», «представление») возник в середине 60-х гг. XX в. одновременно в Англии и США и очень скоро сделался ведущим направлением современного искусства. В полемике с торжествовавшим в то время поп-артом, сосредоточенным на предметном мире, концептуалисты утверждали, что единственно достойной задачей художника является создание идей, концепций. Ведь форма может быть выполнена любым ремесленником, но лишь художнику дано придумать её.

На стене в затемнённой комнате высвечивается неоновая строчка: «Пять слов из оранжевого неона».

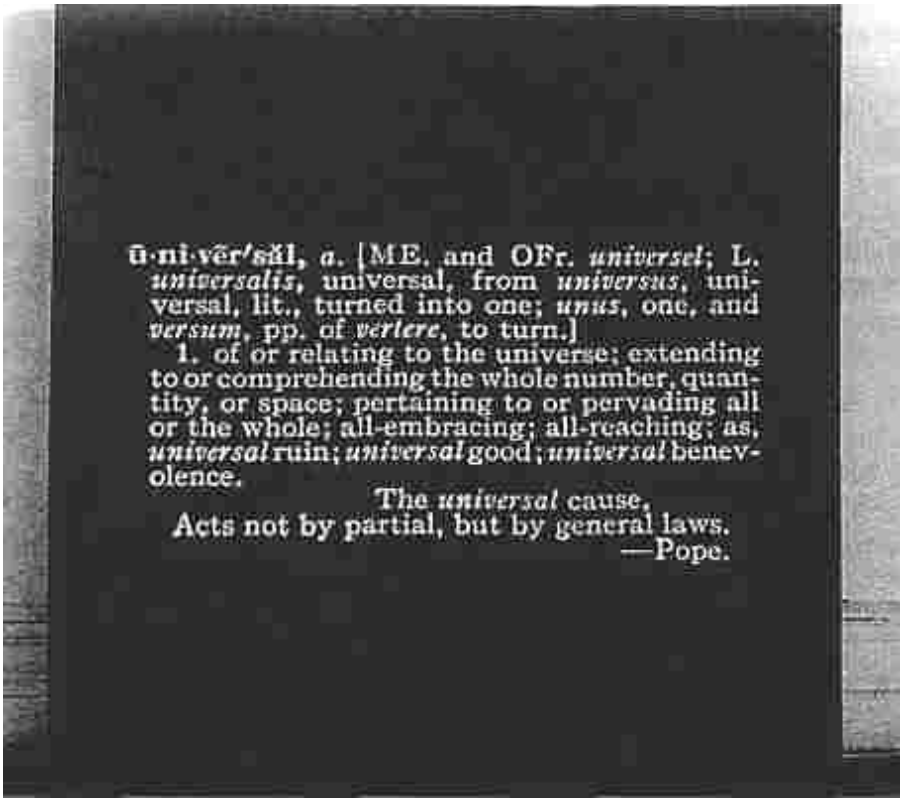
Так называется произведение американского концептуалиста Джозефа Кошута (родился в 1945 г.), которое, собственно, и состоит из одной этой надписи. Зрителю, если он расположен к размышлению, предлагается вспомнить все свои ощущения от всех неоновых строк, пустых пространств, лёгкого сияния тёплого света. Впрочем, ассоциации могут возникнуть любые. Ни одна из них не навязана и не обязательна, поскольку в концептуализме важно не само изображение, а его значение. Кошут в статье «Искусство после философии» (1969 г.) пояснял, что «физическая оболочка должна быть разрушена», так как «искусство — это сила

идеи, а не материала». А значит, произведение концептуализма рождается в тот момент, когда идея автора соединяется с мыслями зрителя по этому поводу. Здесь акцент переносится с произведения искусства на его восприятие. При этом коренным образом меняются отношения художника и зрителя. Они превращаются в соавторов — конечно, в том случае, если зритель примет «условия игры».

Концептуализм — искусство интеллектуальное, во многом ироничное. К тому же это своего рода протест против коммерциализации искусства, ибо его произведения невозможно, да и не имеет смысла, продавать и покупать. По представлениям концептуалистов, от художника не требуется вечных творений. Главное — передать ощущение настоящего времени.

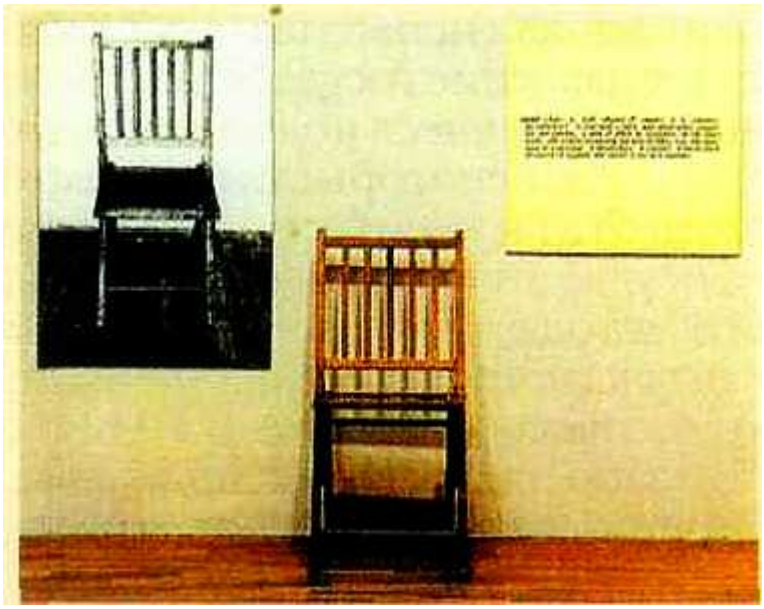
Поскольку в концептуальном искусстве важно не само изображение, а его смысл, иногда оно может вообще отказаться от экспоната, лишь рассказав об идее. Например, к одному из вернисажей была получена телеграмма от художника, который сообщал, что помнит о выставке. Эту телеграмму и демонстрировали зрителям.

Всё же концептуалисты были заинтересованы в сохранении своих идей, поэтому тщательно документировали их. Одним из примеров такого подхода стала широко известная нью-йоркская Выставка-манифест 1969 г., на которой было объявлено, что она состоит из каталога, а «материальное присутствие работ — дополнение к каталогу».



Джозеф Кошут. Искусство как идея как идея. 1967 г. Частное собрание.

Однако идее совершенно не обязательно замыкаться в выставочном пространстве. Концептуальным объектом (с соответствующими комментариями) может стать пляж, улица, населённый пункт, инженерное сооружение, известный памятник — скульптурный или архитектурный. Зритель, наблюдая за созданием произведения искусства, оказывается его соавтором, а сам процесс становится более важным, чем результат. Этот принцип получил воплощение в так называемом процессуальном искусстве.



Джозеф Кошут. Один и три стула. 1965 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Помимо настоящего стула в композицию включены его фотография (слева) и словесное описание (справа).

Искусство России

В развитии русской художественной культуры XX столетия чётко выделяются два периода — от начала века до 30-х гг. и 30-80-е гг. Первые два десятилетия XX в. — время расцвета русского искусства, особенно живописи и архитектуры. Стиль модерн, сложившийся в России в последней трети XIX в., глубоко изменил сознание мастеров, выдвинув на первый план проблему создания новых форм и выразительных средств. Художественная жизнь стала захватывающе интересной: одна за другой следовали выставки, вызывавшие, как правило, бурные дискуссии в прессе, издавались разнообразные журналы. Основные течения европейского искусства — фовизм, кубизм, футуризм и другие — получили в России блестящее развитие. Почти все они пришли на российскую почву с некоторым опозданием, поэтому художники сочетали черты разных стилей, создавая собственные, совершенно новые и уникальные варианты. В свою очередь и русское искусство нашло серьёзных ценителей на Западе. Европейские и отечественные мастера словно заново открыли друг друга, ощутив себя при этом единым творческим целым.

Поиски новых образов привели к более глубокому изучению национальных корней и традиций. Художники-примитивисты включили в сферу «высокого» искусства сложный и парадоксальный мир городского фольклора, обратились к народной и бытовой культуре — лубку, вывескам и афишам. Именно в первые десятилетия XX в. было заново открыто древнерусское наследие, особенно иконопись. Изобразительный язык русских икон во многом повлиял на отношение к цвету, пространству и ритмической организации холста. В начале 10-х гг. возникли первые произведения абстрактного, или беспредметного, искусства, т. е. работы, в которых не было даже намёка на изображение реального мира. Их композиция представляла собой игру линий, цветовых пятен и геометрических конструкций, не связанных конкретным содержанием.

Революция в октябре 1917 г., приведшая к власти коммунистов, изменила направление развития русского искусства. В первой половине 20-х гг. художники ещё продолжали эксперименты и поиски, создавали новые группы и объединения. Однако во второй половине десятилетия художественная жизнь начала испытывать всё нарастающее идеологическое и административное давление государства. Многие мастера были вынуждены уехать за границу, а оставшиеся подверглись травле в

печати, лишились возможности выставляться, некоторые были арестованы. Основной удар приняли на себя те, кто тяготел к абстрактным формам изобразительного искусства.

Государственная идеология выдвинула в качестве главного художественного метода так называемый *социалистический реализм* — очередной вариант академического искусства, призванный воспитывать людей в духе коммунистической морали. В 1932 г. специальным правительственным указом были запрещены все независимые художественные объединения и создана государственная система творческих союзов — Союз художников СССР, Союз архитекторов СССР и т. п. Наступила эпоха тоталитаризма, когда любые формы культуры, не укладывавшиеся в нормы соцреализма, могли существовать только в нелегальных условиях (волна «подпольного авангарда» особенно мощной была в 60-70-х гг.). Ситуация стала постепенно меняться только во второй половине 80-х гг.

Архитектура

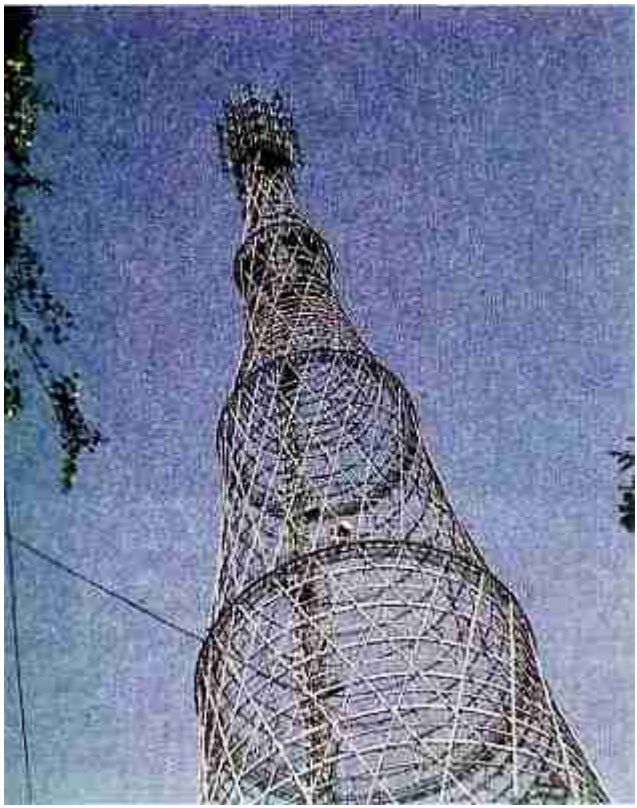
В результате национализации земли и крупной недвижимости в городах единственным заказчиком строительных работ в советской России стало государство, т. е. правящая коммунистическая партия. Но в первое послереволюционное десятилетие её идеологический диктат ещё не сказывался на искусстве архитекторов. Открытые конкурсы, дискуссии, оригинальные проекты и системы преподавания в художественных вузах составили картину небывалого творческого подъёма конца 10-х и 20-х гг. XX в. Тогда в зодчестве видели символ преобразования общества, строительства «нового мира». Спектр направлений был очень широк: от продолжения традиции неоклассицизма 10-х гг. до самого дерзкого новаторства.

Зодчие-традиционалисты пытались создать «революционный» стиль на базе архитектурных форм прошлого, обобщая их, придавая им большую выразительность. Весьма популярным было наследие зодчества Древнего Востока. Его простой и ёмкий язык, его мотивы, говорящие о вечности и бессмертии, активно использовались в мемориальных ансамблях, таких, как памятник «Борцам революции» на Марсовом поле в Петрограде (1917–1919 гг., архитектор Лев Владимирович Руднев), Мавзолей В. И. Ленина в Москве (1924–1930 гг., архитектор Алексей Викторович Щусев).

Ярким примером технического новаторства может служить московская радиобашня, возведённая в 1922 г. по проекту и под руководством инженера Владимира Григорьевича Шухова (1853–

1939). Он одним из первых использовал стальные сетчатые конструкции двоякой кривизны — гиперболоиды, имевшие большое будущее в мировой строительной практике.

Алексей Щусев. Мавзолей В. И. Ленина. 1924–1930 гг. Москва.



Владимир Шухов. Радиобашня. 1922 г. Москва.

Константин Мельников. Дом культуры им. И. В. Русакова. 1927–1929 гг. Москва.

Архитектурная жизнь 20-х гг. во многом определялась деятельностью творческих группировок В 1923 г. возникла Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА), виднейшими представителями которой были Н. А. Ладовский, К. С. Мельников. В 1925 г. создано Объединение современных архитекторов (ОСА), куда входили братья Л. А., В. А. и А. А. Веснины, М. Я. Гинзбург, И. И. Леонидов, И. А. Голосов и другие (их называли конструктивистами[193]). Объединения остро полемизировали друг с другом, однако общим их идеалом было здание строго продуманное, удобное в эксплуатации, построенное при минимальных затратах труда и материалов. Таковы Дом культуры имени И. В. Русакова (1927–1929 гг., архитектор Константин Степанович Мельников) и Клуб имени С. М. Зуева (1928 г., архитектор Иван Александрович Голосов) в Москве. Творчество АСНОВА и ОСА было близко западноевропейскому функционализму, а временами даже обгоняло его в развитии.

Восстановление хозяйства после Гражданской войны сопровождалось ростом городов. Николай Александрович Ладовский (1881–1941), участвуя в конкурсе проектов перепланировки Москвы (1932 г.), предлагал разомкнуть Садовое кольцо в северо-западном направлении — расположить новостройки веером по оси Ленинградского шоссе. Этот проект динамичного развития столицы предвосхитил позднейшие градостроительные идеи, получившие признание на Западе.

В 1929–1930 гг. развернулась оживлённая дискуссия о том, какими будут принципы расселения в новом социалистическом обществе, — спор «урбанистов» и «дезурбанистов». Первые (в их числе Александр Александрович и Леонид Александрович Веснины) выдвигали идею создания городов-коммун с жильём гостиничного типа и полным обобществлением всех форм культурно-бытового обслуживания, включая даже воспитание детей. Их оппоненты (Моисей Яковлевич Гинзбург и др.) считали возможным заменить города сетью шоссе, вдоль которых непрерывной лентой тянутся жилые постройки, а за ними — промышленная и аграрная полосы. При этом каждую семью предполагалось наделить типовым домиком и автомобилем.

Константин Мельников. Собственный дом архитектора. 1927–1929 гг. Москва.

Алексей Душкин. Станция метро «Площадь Революции». Интерьер. 1938 г. Москва.

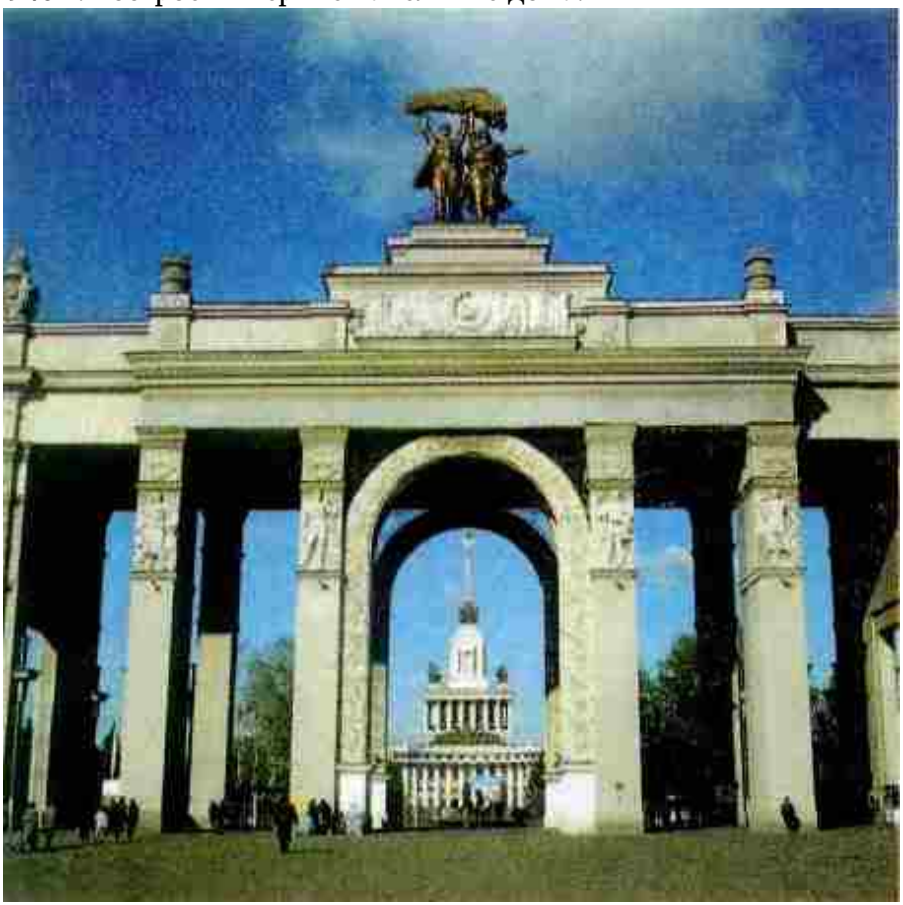
Алексей Душкин. Станция метро «Маяковская». Интерьер. 1938 г. Москва.

Зодчие 20-х гг. во многом были утопистами. Их романтические представления о новом обществе и новом искусстве оказались далеки от вкусов «простого советского человека», который в глубине души мечтал совсем не о всемирной коммуне, а скорее о красивой жизни — «как раньше жили господа». Поэтому «старорежимные» дворцы нравились ему куда больше, чем новейшие конструкции из стекла и бетона.

В начале 30-х гг. в развитии советской архитектуры произошёл резкий перелом. В 1932 г. все объединения были слиты в Союз архитекторов СССР, в 1933 г. учреждена Академия архитектуры СССР. Господствующим творческим принципом советского зодчества отныне стало использование наследия прошлого, главным образом строительного искусства античности и эпохи Возрождения. В интерпретации некоторых талантливых мастеров исторические формы получали глубоко своеобразное и подлинно художественное претворение, как, например, в жилом

доме на Моховой улице в Москве (1934 г., архитектор Иван Владиславович Жолтовский). Но появилось и немало эклектичных построек, неприятно поражающих громадными размерами и тяжеловесностью или обилием аляповатых украшений.

Одновременно в стране велось массовое строительство. Разрабатывались типовые проекты жилых домов, школ, общественных учреждений. Развитие строительной индустрии было направлено прежде всего на удешевление и ускорение работ: с 1927 г. стали применяться шлакобетонные блоки, в 1940 г. построены первые панельные дома.



Владимир Щуко, Владимир Гельфрейх и др. Главный павильон Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (Всероссийский выставочный центр). 1939 г. Москва.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка в Москве стала, возможно, наиболее ярким воплощением

официального советского стиля конца 30-х гг.

В 1935 г. начались широкомасштабные работы по реконструкции Москвы. Генеральный план развития столицы был разработан группой архитекторов под руководством Владимира Николаевича Семёнова (1874–1960). К 1941 г. был заново сформирован ансамбль московского центра, обновлена система транспортных артерий города, построены девять новых мостов через реки Москву и Яузу и гранитные набережные, три линии метрополитена (первая была введена в действие ещё в 1935 г.), разбиты зелёные массивы Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького и Всесоюзной сельскохозяйственной вставки.

Главным украшением столицы, по замыслам высшего руководства страны, должен был стать Дворец Советов на берегу Москвы-реки — на месте взорванного в 1931 г, храма Христа Спасителя. В 1933–1939 гг. коллектив зодчих — Борис Михайлович Иофан, Владимир Георгиевич Гельфрейх, Владимир Алексеевич Щуко — разработал проект в виде сложной, но выразительной многоступенчатой композиции общей высотой четыреста пятнадцать метров. Комплекс Дворца, включавший помещения палат и Президиума Верховного Совета, задумывался как своеобразный пьедестал для гигантской статуи Ленина. Эпопея строительства Дворца Советов была прервана Великой Отечественной войной, замысел так и остался неосуществлённым.

В 1948–1953 гг. в столице возведена серия высотных зданий. Размещённые в узловых пунктах города, они преобразили его облик — хотя, в сущности, это было лишь «укрупнение» традиционного многобашенного силуэта старой Москвы. Несмотря на послевоенные трудности, строились «советские небоскрёбы» из самых дорогостоящих материалов (стальной каркас, гранитная отделка, позолота). Каждый такой дом по затратам оказывался равен нескольким обычным многоэтажным зданиям той же кубатуры.

Борис Иофан, Владимир Гельфрейх, Владимир Щуко. Проект Дворца Советов. 1933–1939 гг.

Прямым следствием смены курса культурной политики в середине 50-х гг. было вышедшее в ноябре 1955 г. партийно-правительственное постановление, осуждавшее «архитектурные излишества» и «украшательство». Основным содержанием зодчества второй половины 50-х и 60-х гг. стало массовое жилищное строительство.

Лев Руднев, Сергей Чернышёв, Павел Абросимов, Всеволод Насонов. Здание Московского государственного университета на Ленинских (Воробьёвых) горах. 1949–1953 гг. Москва.

Михаил Посохин, Ашот Мндоянц и др. Кремлёвский Дворец съездов. 1959–1961 гг. Москва.

Новый тип жилища был сформирован в экспериментальной застройке московских окраин. Вместо традиционной строчной планировки внедрялся принцип озеленённого микрорайона с группами жилых зданий вокруг общественных и культурно-бытовых учреждений. Отделка пятиэтажных домов предельно скромна, метраж квартир сведён к минимуму. Это соответствовало сверхзадаче проектировщиков — сделать жильё действительно доступным рядовому потребителю.

В 1957 г. в стране была создана сеть домостроительных комбинатов, изготовляющих стандартные детали для сборки на строительной площадке, что способствовало ускорению работ. Однако недостаточная гибкость этого производства вела к унылой однотипности зданий.

В 60-х гг. зодчие нередко возвращались к архитектурным начинаниям довоенного времени. Так, в планировке московского кинотеатра «Россия» (1961 г., архитекторы Ю. Н. Шевердяев, Д. А. Солопов, Э. А. Гаджинская) угадываются формы голосовского Клуба имени С. М. Зуева. В традициях «урбанизма» 20-х гг. построен так называемый Дом нового быта (ДНБ) в одном из

кварталов Новых Черёмушек в Москве (1969 г., архитекторы Натан Абрамович Остерман и др.) — уникальный жилой комплекс с развитой общественной структурой, предназначавшийся для жильцов разных возрастов и профессий. Впоследствии он был передан под общежитие МГУ.

В противовес «украшательству» предшествующего периода в архитектуре официальных зданий 60-70-х гг. эталоном стали считать прямолинейность и аскетизм, а господствующей формой — бетонный параллелепипед со сплошными лентами окон. Образцы этого стиля — Кремлёвский Дворец съездов (ныне Государственный Кремлёвский дворец, 1959–1961 гг.) и ансамбль проспекта Калинина в Москве (архитекторы Михаил Васильевич Посохин, Ашот Ашотович Мндоянц и др.).

В 70-80-х гг. на окраинах больших городов появились жилищные комплексы оригинальной планировки, в которых обыгрываются местные особенности рельефа и природной среды. Расширение ассортимента домостроительных деталей обеспечило застройке большее разнообразие. В пластической разработке зданий на смену былой сухости всё чаще приходят свободная асимметрия и декоративная выразительность форм, напоминающие о постмодернистской архитектуре Запада.

Михаил Посохин, Ашот Мндоянц и др. Проспект Калинина (Новый Арбат). 1962–1969 гг. Москва.

А. В. Анисимов, Ю. П. Гнеловский, Б. И. Таранцев и др. Новое здание Театра драмы и комедии на Таганке. 1974–1981 гг. Москва.

К. А. Тон. Храм Христа Спасителя. 1837–1889 гг. Взорван в 1931 г., восстанавливается с 1994 г. Москва.

Н. В. Никитин. Останкинская телевизионная башня. 1967 г. Москва.

З. К. Церетели. Торговый комплекс под Манежной площадью. Фонтан. 1997 г. Москва.

В начале 90-х гг. в Москве начался строительный бум. В историческом центре города было построено несколько тысяч новых зданий. На смену однотипной и лаконичной по формам блочной архитектуре 70-80-х гг. пришло разнообразие форм, стилей и материалов. Стали применяться высокие технологии, появились дома со стеклянными стенами, несущими конструкциями и деталями из титана. Это направление в архитектуре называется *хай-тек (англ.* high tech, сокращение от high technology — «высокая технология»).

Однако особенно популярными стали исторические стили, которые отвечают традиционному характеру столичного ландшафта.

Мотивы старой московской архитектуры, например

кремлёвских башен, заметны даже в постройках из стекла и железа, которые тоже увенчиваются башенками. Это направление получило название «московский стиль».

Программное сооружение московского стиля — восстановленный храм Христа Спасителя — возглавляет список крупнейших проектов города. В их числе также Гостиный двор (внутренний двор которого был целиком перекрыт стеклянной крышей), подземный торговый комплекс на Манежной площади, реконструкция зоопарка, Большого театра, Большой спортивной арены в Лужниках и другие. Но самый грандиозный московский проект — Международный деловой центр (Сити) с десятками небоскрёбов — будет осуществлён уже в XXI в.

Скульптура

После 1917 г. искусство скульптуры в России приобрело особое общественно-политическое значение. Советская пропаганда стремилась создать образ современности как героической эпохи, сказки, которая на глазах становится былью. Памятники, монументы играли ключевую роль в советской скульптуре.

Едва ли не первым мероприятием революционного правительства в отношении искусства был так называемый план монументальной пропаганды. Декрет Совета Народных Комиссаров[194] от 12 апреля 1918 г. предписывал снятие памятников «в честь царей и их слуг» и установку монументов видным деятелям революционного движения. Эта акция должна была закрепить в массовом сознании мысль о том, что от «старого мира» не осталось и следа, что новая власть утверждается на века.

Некоторое время советская скульптура ещё сохраняла отголоски импрессионизма, модерна и авангарда начала XX в., но к концу 20-х гг. главным ориентиром для большинства ваятелей стала классика. Об этом красноречиво свидетельствовала выставка 1928 г., посвящённая десятилетнему юбилею революции. Здесь впервые были показаны напряжённо-драматичная композиция Ивана Дмитриевича Шадра (настоящая фамилия Иванов, 1887–1941) «Булыжник — оружие пролетариата», величественная, навеянная образами русского ампира группа Александра Терентьевича Матвеева «Октябрь. Рабочий, крестьянин и красноармеец» и статуя Веры Игнатьевны Мухиной (1889–1953) «Крестьянка» (все работы 1927 г.).

На начало 30-х гг. пришлась новая волна монументализма. Матвей Генрихович Манизер (1891–1966) в памятниках В. И.

Чапаеву в Куйбышеве (1932 г.) и Т. Г. Шевченко в Харькове (1934–1935 гг.) пытался преодолеть традиционное «одиночество» фигуры на пьедестале, подчеркнуть связь своих героев с народом.

Иван Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. 1927 г. Москва.

Символом победившего социализма должен был стать советский павильон на Всемирной выставке 1937 г. в Париже. Здание, спроектированное Б. М. Иофаном в виде ступенчатой композиции из стремительно нарастающих объёмов, служило пьедесталом для двадцатитрёхметровой скульптурной группы Мухиной «Рабочий и колхозница».

При осмотре с фронтальной точки зрения фигуры напоминают античную композицию V в. до н. э. «Тираноубийцы». Если смотреть на памятник сзади, то кажется, что фигуры летят, а если обходить вокруг него, создаётся впечатление, что они идут бодрым шагом.

Бурно развивалась и декоративная скульптура. Например, в 1937 г. территорию московского Северного речного вокзала

украсили фонтаны, оформленные скульпторами-анималистами А. Н. Кардашовым и И. С. Ефимовым. Соседство фигур полярных медведей и резвящихся дельфинов иллюстрировало известный лозунг «Москва — порт пяти морей».

В период Великой Отечественной войны и в послевоенные годы в скульптуре, как и во всём советском искусстве, заметны два направления: официальное, парадно-героическое, и другое — более человечное и чуткое к суровой правде войны. В этом легко убедиться, сопоставив, в частности, такие две работы, как монумент «Воин-освободитель» в мемориальном парке в Берлине (1946–1949 гг.), выполненный Евгением Викторовичем Вучетичем (1908–1974), и мухинский портрет полковника Б. А. Юсупова (1942 г.).

В скульптуре первого послевоенного десятилетия торжествовало «украшательство». Тяга к поверхностному жизнеподобию, к второстепенным деталям и пышному, купеческого стиля орнаменту порой разрушала тектоническую[195] логику построения формы. Не худший из примеров — памятник Юрию Долгорукому (1954 г.), воздвигнутый в Москве по проекту Сергея Михайловича Орлова (1911–1971).

Во второй половине 50-х гг. всё более осознавалась потребность в ясном и весомом скульптурном образе, где идея выражалась бы непосредственно через форму. Таков московский памятник В. В. Маяковскому (1958 г.) работы Александра Павловича Кибальникова (1912–1987). Появились оригинальные мемориалы, в которых собственно скульптура уступала ведущую роль хранящему историческую память ландшафту (Зелёный пояс Славы под Ленинградом) или архитектурной композиции (монумент в честь освоения космоса в Москве, 1964 г., авторы А. П. Файдыш-Крандиевский, М. О. Барщ, А. Н. Колчин).

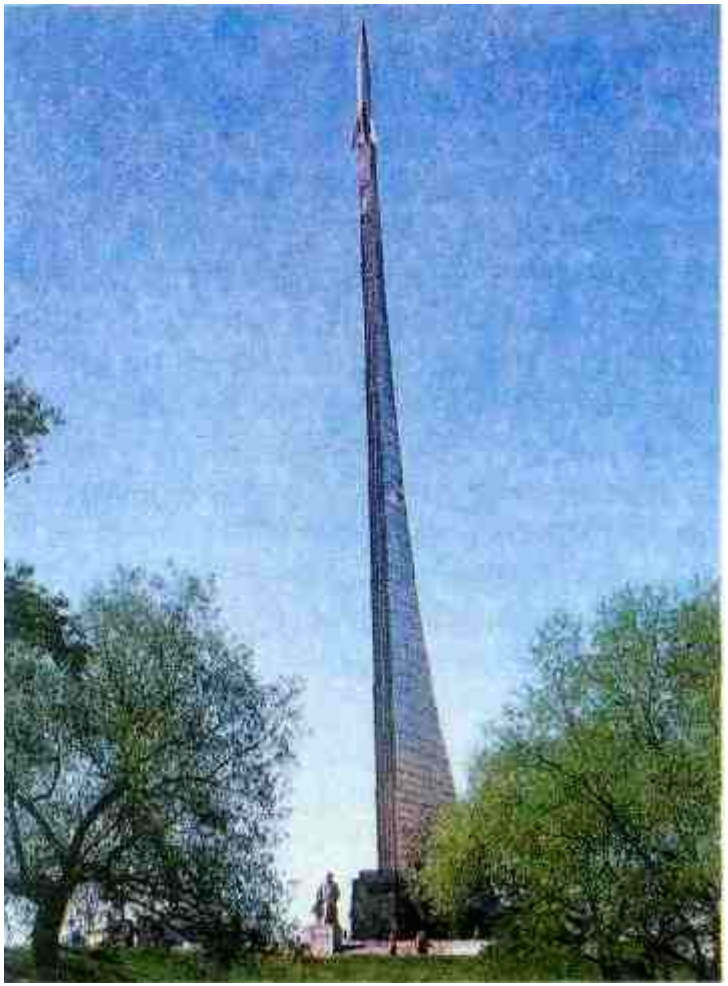
Вера Мухина. Рабочий и колхозница. 1937 г. Москва.

Евгений Вучетич. Воин-освободитель. 1946–1949 гг. Берлин.

Сергей Орлов. Памятник Юрию Долгорукому. 1954 г. Москва.

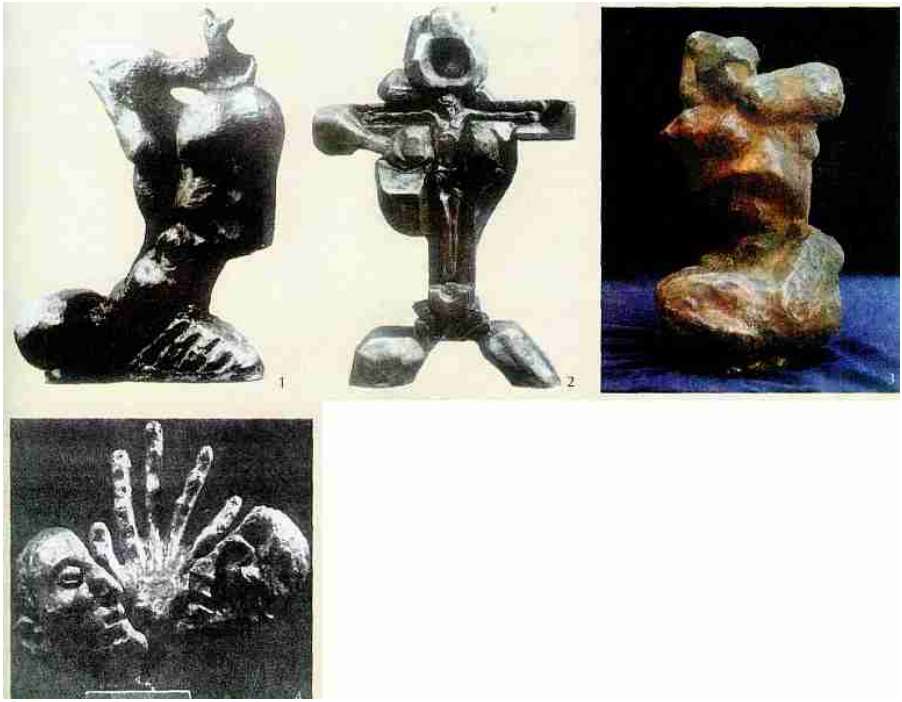
Александр Кибальников. Памятник В. В. Маяковскому. 1958 г. Москва.

Атмосфера политической «оттепели» 1956–1964 гг. способствовала появлению в советской культуре разных, в том числе и далёких от социалистического реализма направлений. Их существование не всегда было лёгким, и свидетельство тому — судьба скульптора Эрнста Иосифовича Неизвестного (родился в 1925 г.). Его работы «Атомный взрыв» (1957 г.), «Дафна» (1963 г.), «Сердце Христа» (1973–1975 гг.) рассказывают о борьбе извечных начал — добра и зла. Они представляются художнику сверхчеловеческими силами, неким подобием космических вихрей, которые создают или разрушают живую форму на глазах у зрителя. После спора с главой страны Н. С. Хрущёвым во время выставки 1962 г. в московском Манеже Неизвестный на долгие годы был лишён государственных заказов и в конце концов был вынужден уехать из СССР.



Л. П. Файдыш-Крандиевский, М. О. Барщ, А. Н. Колчин. Монумент в честь освоения космоса. 1964 г. Москва.

Михаил Аникушин. Памятник А. С. Пушкину. 1957 г. Санкт-Петербург.



1 — Эрнст Неизвестный. Дафна. 1963 г. 2 — Эрнст Неизвестный. Сердце Христа. 1973–1975 гг. 3 — Эрнст Неизвестный. Женский торс. 1963 г. Дар А. Глезера и художника будущему московскому Музею нового искусства. 4 — Эрнст Неизвестный. Атомный взрыв. 1957 г.

Наряду с обращением к абстрактным формам, восходящим к авангарду, в скульптуре сохранялись традиции монументализма.

Живопись

Кузьма Петров-Водкин (1878–1939)

Творческая манера Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина своеобразна и в то же время тесно связана с традициями европейской и русской живописи. В его картинах, одухотворённых и полных тонкой изысканности, сложно переплелись впечатления от древнерусских икон и полотен итальянского Возрождения, русского модерна и французского фовизма. Всё это стало мощным средством для утверждения собственных эстетических идеалов мастера.

Петров-Водкин родился на Волге, в городе Хвалынске

Саратовской губернии. Основное художественное образование он получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества; одним из его педагогов был Валентин Александрович Серов. Молодой художник много путешествовал: побывал во Франции, Италии и Северной Африке. Его первая персональная выставка в 1910 г. вызвала бурные споры среди критиков; особенно много разговоров было вокруг картины «Сон», повторявшей сюжет полотна Рафаэля «Сон рыцаря» и близкой к традициям французского символизма.

Итогом исканий Петрова-Водкина стал настоящий шедевр — написанная в 1912 г. картина «Купание красного коня». Художник работал над ней в деревне на берегу реки Иловли, притока Дона; основой сюжета стала сцена купания лошадей, которую мастер часто видел и здесь, и в местах, где прошло его детство. Однако бытовой мотив Петров-Водкин превратил в символ, в замечательную живописную метафору, выражающую романтическую мечту о красоте и гармонии человека и окружающего мира. Композиция первого плана — юноша верхом на красном коне — во многом близка традициям древнерусской иконописи: та же мягкость линий и ясность цвета. Зелёные и синие тона реки резко контрастируют с пламенеющим красным цветом коня, занимающим почти половину полотна. Пространство передано условно, что приводит к тонкой игре между объёмными и плоскостными формами. Эта картина своей монументальностью приближается к фреске.

Кузьма Петров-Водкин. Сон. 1910 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Кузьма Петров-Водкин. Мать. 1915 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Кузьма Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде (Петроградская мадонна). 1920 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Очень важным для Петрова-Водкина был образ матери. В его творчестве всегда присутствовала мысль о непреходящей ценности вечно возобновляющейся жизни, о святости материнства. Одним из самых значительных произведений на эту тему стала картина «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна», 1920 г.). Молодая женщина, прижавшая к себе ребёнка, изображена на балконе; её окружает городской пейзаж, написанный нежными, ясными красками. Приметы трудного времени (например, группы людей, которые стоят в очереди за хлебом) привлекают внимание не сразу — настолько сильны внутренняя просветлённость, чистота и самоотверженность, исходящие от героини. В облике молодой матери сочетаются черты портретов итальянского Возрождения и древнерусских икон. Творчество Петрова-Водкина на первый взгляд кажется погружённым в атмосферу великих эпох прошлого, однако он привнёс и нечто новое. Мастер не подражал традициям Ренессанса, древнерусской живописи и европейского искусства рубежа веков, а использовал их как выдающийся интерпретатор,

выражая вечные понятия — красоту, гармонию, чистоту.

Кузьма Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Настроение картины соответствует духу времени, в которое она была написана. Здесь чувствуется характерное для художников начала XX столетия романтическое отношение к революции, желание увидеть в ней путь к духовному преображению.

«Бубновый валет»

«Бубновый валет» — это название выставки, состоявшейся в Москве в марте — апреле 1910 г. и давшей начало одноимённому художественному объединению. Ядро экспозиции составляли работы М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. В. Лентулова, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька — мастеров яркого дарования, чьи творческие позиции далеко не во всём совпадали друг с другом. Выставка имела шумный и скандальный успех: многое в её организации и характере работ шокировало и возмущало как публику, так и критику. Такая реакция была спровоцирована и самими мастерами. По мнению

членов «Бубнового валета», представление их работ должно было восприниматься как некое уличное зрелище, пронизанное балаганным духом. Эта атмосфера «площадного живописного действа» вызывалась общим интересом художников к народному искусству — изображениям с провинциальных вывесок и старинных лубков, росписям подносов и игрушек.

Название выставки, предложенное Михаилом Ларионовым, также взято из уличного жаргона: «бубновый валет» означало «мошенник», «плут», «человек, не заслуживающий доверия». Оно вызывало и другие ассоциации: «бубновый туз» — нашивка на одежде арестанта-каторжника, «червонный валет» — «вор». Лентулов вспоминал: «Слишком много в то время и изощрённо придумывали разные претенциозные названия… Поэтому как протест мы решили, чем хуже, тем лучше, да и на самом деле, что может быть нелепее „Бубнового валета“?».

Впоследствии среди участников начались разногласия, Ларионов и Гончарова в 1912 г. вышли из объединения и организовали две самостоятельные выставки: «Ослиный хвост», а через год — «Мишень». Группа «Бубновый валет» просуществовала почти до 1917 г.

Художественный облик «Бубнового валета» в основном определяли живописцы, считавшие себя последователями Поля Сезанна. В картинах французского мастера их привлекала некая глубинная энергия цвета и пространства, чувствующаяся в каждом предмете, изображённом художником. Поэтому центральное место среди произведений членов «Бубнового валета» занимали любимые жанры Сезанна — пейзаж и натюрморт. Помимо этого они интересовались поисками Анри Матисса и его друзей кубистов.

В творчестве Петра Петровича Кончаловского (1876–1956) влияние Сезанна сочеталось с примитивизмом, проявившимся сильнее всего в портретах. В изображении ребёнка («Наташа на стуле», 1910 г.) нарочитая упрощённость рисунка, чуть грубоватое сочетание ярких цветовых пятен делает девочку похожей на куклу. Простота, доведённая почти до гротеска, — главный художественный приём и в другой работе — «Портрете Г. Б. Якулова» (1910 г.). Герой, сидящий по-турецки на фоне стены, увешанной оружием, напоминает восточного факира; в его лице явно преувеличены «экзотические» черты. Во всём облике героя чувствуется нечто игрушечное, ненастоящее.

Пётр Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова. 1910 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Илья Машков. Снедь московская. Хлебы. 1924 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Аристарх Лентулов. Василий Блаженный. 1913 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Произведения Ильи Ивановича Машкова (1881–1944) прекрасно демонстрируют особенности «русского сезаннизма». В натюрморте «Синие сливы» (1910 г.) художник старался передать как сочную синеву плодов, так и их упругую форму. В другой работе — «Снедь московская. Хлебы» (1924 г.) — мастер, изображая аппетитные булки и калачи, стремился привлечь внимание к красоте самих красок — густых и очень ярких. Именно их насыщенность и плотность создают ощущение изобилия и полноты жизни, приближающее эту картину к знаменитым фламандским натюрмортам XVII в.

Совершенно иные задачи решал в своих работах Аристарх Васильевич Лентулов (1882–1943). Попытавшись представить все предметы реального мира как постоянно движущиеся абстрактные формы, художник показал знаменитые постройки Московского Кремля и Красной площади («Василий Блаженный», 1913 г.; «Звон», 1915 г.) в таком виде, что кажется, будто все части зданий, сдвинувшись со своих мест, кружатся в

стремительном танце на глазах у зрителя. Краски положены мелкими, часто точечными мазками, делая масляную живопись похожей на мозаику. Лентулов старался украсить свои картины как только возможно: он наклеивал на них золочёную гофрированную бумагу, золотые и серебряные звёзды. Несмотря на то что знаменитые храмы легко узнать, картины воспринимаются не как архитектурные пейзажи, а как калейдоскопы сверкающих и переливающихся красочных пятен.

В области пейзажа очень интересны работы Роберта Рафаиловича Фалька (1886–1958), также близкие по стилю Сезанну. В композиции «Старая Руза» (1913 г.) он пытался, подобно французскому живописцу, сделать все элементы картины — дома, землю, небо — предельно близкими друг другу по фактуре, словно все они созданы из одной материи. Как и Машков, Фальк тяготел к густым краскам, которые у него приобретали особенно терпкий оттенок. Однако тональность полотна не столь яркая; даже рыжие и желтые цвета мастер делал приглушёнными, соединяя их с густыми крупными тенями. Это придаёт всему пейзажу ощущение камерности и глубокого внутреннего лиризма.

Роберт Фальк. Старая Руза. 1913 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Александр Куприн. Натюрморт с синим подносом. 1914 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

«Ослиный хвост»

Выставка «Ослиный хвост» (1912 г.), организованная лидерами русского примитивизма М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой, многим казалась вызовом не только консервативно настроенной публике, но и объединению «Бубновый валет». По мнению Ларионова, члены «Бубнового валета» относились к западному искусству с преувеличенным вниманием и недооценивали русские художественные традиции.

Художники, участвовавшие в выставке «Ослиный хвост», стремились соединить живописные приёмы европейской школы с достижениями русской вышивки, лубка, иконописи. Скрытый протест против западного влияния содержался и в самом названии объединения. Это был намёк на скандальную ситуацию, возникшую в парижском «Салоне независимых» 1910 г. Противники новых форм в живописи попытались выдать за шедевр авангардного искусства холст, размалёванный хвостом осла.

Участникам выставок не удалось создать цельного направления, и каждый пошёл своим путём, но для большинства исследователей название «Ослиный хвост» прочно связано с

понятием «примитивизм», и прежде всего с творчеством его лидеров.

Михаил Фёдорович Ларионов (1881–1964) родился в городе Тирасполе Херсонской губернии в семье военного фельдшера. С 1898 по 1910 г. он занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества; его преподавателями были Валентин Александрович Серов, Исаак Ильич Левитан, Константин Алексеевич Коровин. В 1900 г. Ларионов встретил Наталию Сергеевну Гончарову (1881–1962), учившуюся здесь же. Они поженились, и с тех пор их жизненные и творческие пути были неразрывно связаны.

Портрет А. А. Ахматовой. 1914 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Натан Исаевич Альтман (1889–1970) не входил в группу «Бубновый валет», но по своей творческой манере был очень ей близок. Художник предложил свой вариант

кубизма, придав ему некую холодную классичность, в основе которой — чёткий и совершенный рисунок. Этот портрет знаменитой поэтессы — одно из наиболее ярких произведений живописи того времени.

В 1906 г. молодые живописцы начали активно выставляться: имена Ларионова и Гончаровой стали известны широкой публике благодаря выставке Московского товарищества художников. В том же году они приняли участие в экспозиции Союза русских художников. А за два года до этого, в 1904 г., Ларионов познакомился с известным театральным и художественным деятелем Сергеем Павловичем Дягилевым и в 1906 г. по его приглашению показал свои работы на петербургской выставке объединения «Мир искусства». Вскоре он вместе с Дягилевым и художником Павлом Варфоломеевичем Кузнецовым отправился в Лондон и Париж, где Дягилев из просветительских соображений представил в двенадцати залах Осеннего салона русское искусство различных периодов и направлений. Произведения Ларионова, Гончаровой и Кузнецова вошли в раздел «самоновейших».

После 1907 г. Ларионов увлёкся примитивизмом. Об этом говорят энергичные мазки, сочные, красочные пятна, чёткие контуры, ничем не стеснённая фантазия, и прежде всего сюжеты, взятые из провинциальной городской жизни: «Прогулка в провинциальном городе», «Кафе на открытом воздухе», «Провинциальная франтиха» (все работы 1907 г.). В 1907 г. Ларионов *сблизился с* поэтом и художником Давидом Давидовичем Бурлюком (1882–1967), одним из основателей русского футуризма; совместно они устроили в Москве выставку «Стефанос». А в 1910 г. живописец оказался в числе основателей объединения «Бубновый валет», вокруг которого сплотились сторонники примитивистского движения. Но в 1912 г. Ларионов и Гончарова покинули «Бубновый валет» и организовали экспозицию «Ослиный хвост». Через год открылась новая выставка «Мишень», а вслед за ней появилась и творческая группа под тем же названием.

Михаил Ларионов. Провинциальная франтиха. 1907 г. Музей изящных искусств Республики Татарстан, Казань.

Михаил Ларионов. Отдыхающий солдат. 1910 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В 1908–1909 гг. Ларионов служил в армии. Воспоминания о военной службе дали художнику материал для обширной серии работ из солдатской жизни: «Утро в казарме», «Отдыхающий солдат» (обе 1910 г.), «Солдат верхом», «Автопортрет в солдатской рубахе» (обе 1911 г.). Это цикл незатейливых бытовых сценок, не связанных определённым сюжетом; их главный герой — солдат. Он скачет на коне, курит, прохаживается по улицам. Облик солдата на всех картинах дан в традициях русского лубка — пропорции фигуры деформированы, в позах и жестах чувствуется нарочитая неуклюжесть, колорит нередко напоминает вызывающе размалёванные надписи на ярмарочных балаганах. Безусловно, в этой серии есть некая ирония и мягкая улыбка. Однако главной целью Ларионова была всё же не пародия и насмешка, а тонкая имитация

народных форм живописи и размышление над фольклорными представлениями о герое, причём не эпических, а бытовых жанров творчества — баек, прибауток, анекдотов.

Михаил Ларионов. Петух. 1912 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Ларионов. Лучизм. Фрагмент. 1912 г. Собрание Чудновских, Санкт-Петербург.

В 1912–1913 гг. Ларионов и Гончарова много работали над оформлением книг поэтов-футуристов. Это были так называемые литографированные книги — написанные от руки на литографском[196] камне и в этой же технике проиллюстрированные.

В начале 10-х гг. мастер пришёл к *идее лучизма* — одного из первых вариантов беспредметной живописи. В брошюре под этим же названием он объяснял это понятие так: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника». В первых «лучистых» полотнах Ларионова хорошо заметны мотивы природы: «Осень жёлтая», «Петух» («Лучистый этюд»), «Лучистый пейзаж» (все работы 1912 г.).

В 1914 г. Ларионов помогал Гончаровой создавать декорации к опере-балету Николая Андреевича Римского-Корсакова «Золотой петушок» для дягилевских «Русских сезонов», выполненные в авангардном стиле.

Затем началась Первая мировая война, ставшая тяжёлым испытанием в жизни мастера. Творческие планы пришлось отложить на неопределённый срок. Ларионов, призванный в армию, участвовал в боях в Восточной Пруссии, был контужен и после лечения в госпитале демобилизован. После выздоровления он присоединился как художник-декоратор к балетной труппе Дягилева в Швейцарии и в Россию уже больше не вернулся.

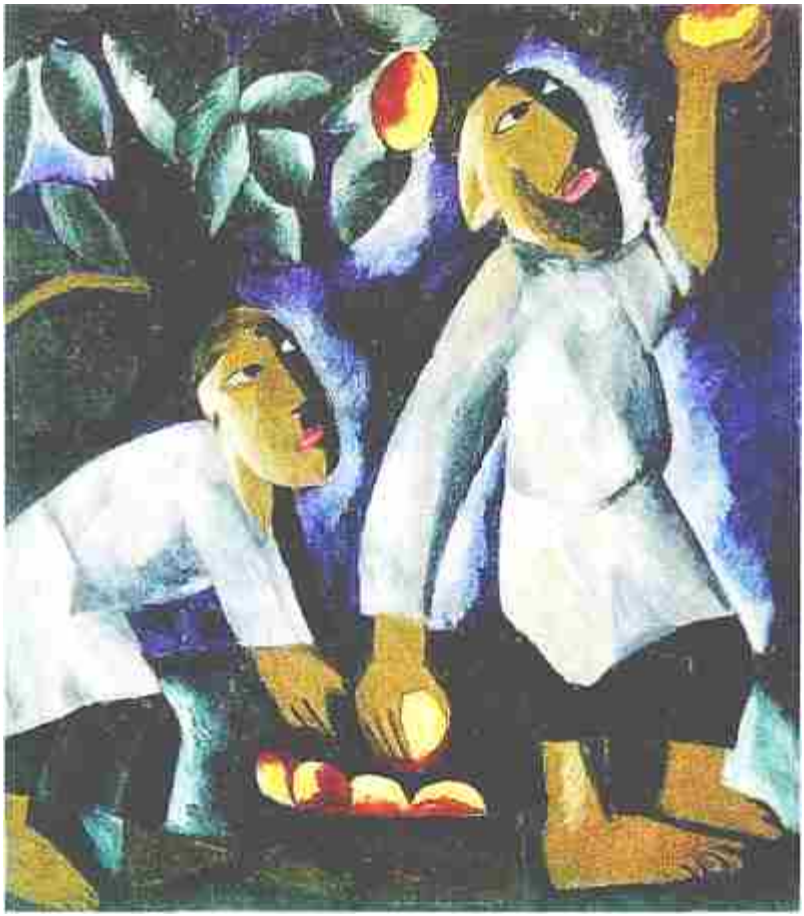
В произведениях Наталии Гончаровой прослеживаются несколько иные мотивы. Темы некоторых её работ явно навеяны живописью Поля Гогена и Винсента Ван Гога («Крестьяне, собирающие яблоки», 1911 г.; «Подсолнухи», 1908–1909 гг.; «Рыбная ловля», 1909 г.). Влияние Гогена чувствуется в мягких, как бы тягучих контурах фигур, в контрастах плотных, чуть матовых красок Однако русские фольклорные традиции привлекали Гончарову столь же сильно. На полотне «Птица Феникс» (1911 г.), обращаясь к сказочному образу, художница передаёт атмосферу фантастического действа прежде всего через цвет — необычайно яркий, словно пламенеющий изнутри. Особенно хороши в творчестве Наталии Гончаровой картины, на создание которых её вдохновили иконы. Выразительный пример тому — «Спас в Силах» (1911 г.).

Нико Пиросманашвили (1862–1918)

Нико (Николай Асланович) Пиросманашвили — грузинский художник-примитивист. Будучи мастером-самоучкой, он создавал свои произведения на основе фольклорных традиций. Его примитивизм не был осознанным художественным выбором; как любой мастер из народной среды, он работал, подчиняясь интуиции. Главные темы его полотен — жанровые сцены, среди которых на первом месте колоритные грузинские застолья, однофигурные композиции, многочисленные изображения зверей, натюрморты. На первый взгляд все его композиции кажутся по-детски наивными: статичные фигуры, написанные крайне схематично, застывшие лица, условное размещение фигур в пространстве. Однако строгий и сдержанный колорит придаёт забавным сценкам и персонажам ощущение мудрого спокойствия. Выразительные паузы между фигурами сообщают картинам Пиросманашвили особую декоративную красоту и обаяние. Нередко в колорите

преобладают тёмные тона, но это не мешает работам быть удивительно радостными, а порой и наполненными мягким юмором. Детская простота, сквозь которую проглядывает зрелая мудрость, — основное ощущение от живописи этого мастера.

Нико Пиросманашвили. Женщина с кружкой пива. Государственный музей искусств, Тбилиси.



Наталия Гончарова. Крестьяне, собирающие яблоки. 1911 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Наталия Гончарова. Евреи. Шабаш. 1912 г. Музей изящных искусств Республики Татарстан, Казань.

Марк Шагал (1887–1985)

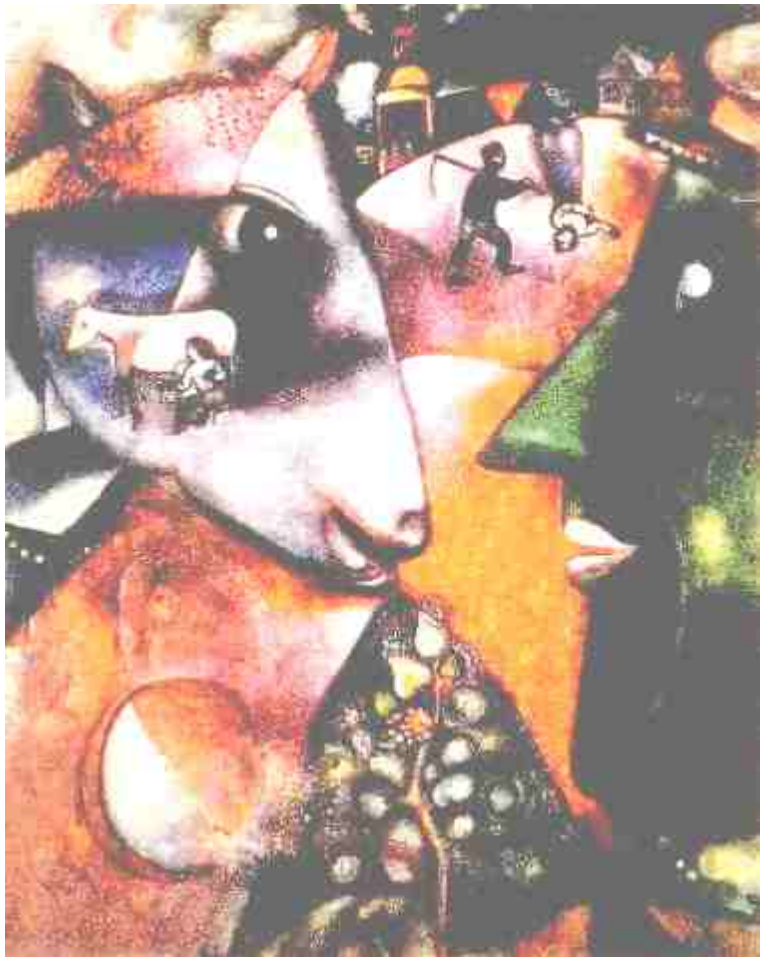
Творчество Марка Шагала, охватывающее почти всё XX столетие, стало одной из интереснейших страниц как русской, так и европейской живописи. Он принадлежит к тому редкому типу мастеров, которые, имея ярко выраженные национальные корни, удивительно естественно чувствуют себя в любой культурной среде, с лёгкостью осваивают традиции разных стран, эпох и стилей, сохраняя при этом свой неповторимый почерк.

«Как давно, мой город любимый, я не видел тебя, не слыхал, не беседовал с облаками твоими, не опирался о заборы твои. Подобно грустному вечному страннику, дыханье твоё я переносил с одного полотна на другое, все эти годы я обращался к тебе, ты

мерещился мне как во сне», — писал в 1944 г. уже всемирно известный художник. Изображение родного и удивительно дорогого его сердцу провинциального белорусского города Витебска, жизнь в котором казалась ему бесконечно далёкой от серых будней, стало одной из тем творчества Шагала, не оставлявшей мастера до конца дней.

Шагал родился в семье грузчика рыбной лавки на окраине Витебска, в местечке под названием Пескова-тики, населённом в основном еврейской беднотой. В прошлом иудеям было запрещено заниматься изобразительным искусством: иудаизм является иконоборческой религией. Вторая заповедь библейского пророка Моисея гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Карьера профессионального художника означала разрыв с религиозной традицией, иногда весьма болезненный.

Образование Шагала началось с изучения Библии, потом он поступил в Витебское городское четырёхклассное училище; после его окончания молодому человеку пришлось некоторое время поработать ретушёром. В конце концов мать, уступив просьбам сына, отвела его в Школу живописи и рисунка в Витебске. Зимой 1906–1907 гг. Шагал отправился учиться в Петербург, раздобыв бумагу о том, что едет с коммерческой целью: только так еврей мог получить вид на жительство в столице. Некоторое время он посещал различные художественные школы; его педагогами были Николай Константинович Рерих, Лев Самойлович Бакст и Мстислав Валерианович Добужинский. Уже в ранних произведениях Шагала появляется характерный приём его зрелого творчества — предметы сдвигаются с привычных мест, и на полотне создаётся совершенно особая загадочная атмосфера («Смерть», «Жёлтая комната», 1908–1910 гг.).



Марк Шагал. Я и деревня. 1911 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Витебск, его жители, их быт, незатейливый провинциальный пейзаж показаны в дореволюционных работах мастера с теплотой и мягким юмором. Определить их стиль непросто, это хорошо чувствуется в одной из самых известных картин. На фоне абстрактной композиции из бело-красных полукружий выступают два профиля — ослика и мужчины. На втором плане Шагал изобразил деревню. Маленькие неказистые домики, мужчина с косой, женщина, стоящая вниз головой, соединяют в себе меткость натурной зарисовки и загадочность символа. Здесь тонко переплелись элементы примитивизма, кубизма и футуризма, т. е.

художник стремился одновременно к предельной простоте выразительных средств и глубокой сложности содержания. С одной стороны, это размышления о взаимоотношениях личности с миром, а с другой — чудесная детская сказка.

Тогда молодой художник ориентировался в основном на творчество французских постимпрессионистов, которое было ему знакомо по репродукциям. Он всей душой стремился в столицу нового искусства — Париж. «Почвой, в которой были корни моего искусства, был Витебск, но моё искусство нуждалось в Париже, как дерево в воде», — вспоминал живописец. Деньги на поездку дал один из поклонников его таланта.

Так в 1910 г. Шагал впервые попал в Париж, где оставался вплоть до 1914 г. Он пережил, по собственному выражению, «революцию видения», познакомившись с традициями французской живописной культуры. Молодой человек оказался в центре европейского авангарда, сблизился со многими художниками и литераторами; его другом был известный поэт Гийом Аполлинер. Шагал поселился на бульваре Монпарнас в знаменитом «Улье» — двенадцатиутольном доме со множеством дешёвых мастерских, где он жил по соседству с Фернаном Леже, Хаимом Сутиным, Амедео Модильяни, Осипом Цадкиным (позднее творчество этих художников получило название парижской школы).

Здесь окончательно сложилась своеобразная манера живописца, построенная на выразительных преувеличениях, приёмах французского кубизма и народного лубка. В Париже он вспоминал родной Витебск, посвящая ему свои произведения: «Я и деревня» (1911 г.), «Скрипач» (1911–1914 гг.) и др. В 1914 г. в берлинской галерее «Штурм» прошла первая персональная выставка Шагала; после неё он довольно быстро стал признанным авторитетом, его произведения начали коллекционировать.

В 1914 г. Шагал приехал в родной город на свадьбу сестры. Он собирался вернуться в Париж, но началась Первая мировая война, и это оказалось невозможно. Большую часть 1915 г. живописец провёл в Витебске и его окрестностях. Он женился на Белле Розенфельд, которая стала подлинной музой мастера. Шагал писал: «Я не кончал ни одной картины или гравюры, не спросив у неё: да или нет». Этот счастливый брак был для него символом союза мужчины и женщины; художник видел в нём нечто, лежащее в самой сердцевине бытия.

Образ жены есть во многих произведениях, например в «Прогулке» (1917–1918 гг.). Любовь, по мнению Шагала,

преодолевает разобщённость мира и несёт в себе творческое начало, обладая, как и искусство, способностью возносить над повседневностью. Эта идея воплощена живописцем в картине «Над городом» (1917 г.).

Марк Шагал. Скрипач. 1911–1914 гг. Стеделийк-музей, Амстердам.

Забавный скрипач одной ногой опирается на крышу домика, а другой — на земной шар; действие происходит волшебной зимней ночью, когда самые невероятные вещи становятся реальностью. Эту картину можно воспринимать и как философский символ, и как наивную детскую мечту, на которую сам автор смотрит с иронией. Шагал творит словно вне времени; показывая виды родного города, яркие детали быта еврейского местечка, он в то же время создаёт свой мир, ни на что не похожий, полный странностей, но удивительно

гармоничный и светлый.

Марк Шагал. Прогулка. 1917–1918 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Марк Шагал. Над городом. 1917 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Марк Шагал. Кучер Селифан. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души». 1923–1927 гг.

Марк Шагал. Чичиков и Манилов. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души». 1923–1927 гг.

Осенью 1915 г. Шагал уехал с женой в Петроград, где поступил на службу в военное бюро. Здесь он создал многочисленные эскизы для настенных панно, работал как график, участвовал в ряде выставок.

После Октябрьской революции 1917 г. мастер вернулся в родной город, а в августе по инициативе народного комиссара (министра) просвещения Анатолия Васильевича Луначарского был назначен комиссаром (председателем) губернского Отдела народного образования в Витебске. Он основал там Народное художественное училище, пригласив в качестве преподавателей известных художников-авангардистов из Петрограда.

Административная и педагогическая деятельность Шагала в Витебске оказалась недолгой, и в 1920 г. он уже работал в Государственном еврейском камерном театре в Москве. Художник написал для него семь панно, украсил потолок и занавес. Он мечтал о театре как о целостном мире, в чём-то близком народному празднику, яркому и многогранному. Летом 1922 г.

мастер с семьёй уехал во Францию. Он устал от пережитых трудностей, ощущал себя чужим и ненужным в Советской России.

После отъезда из страны Шагал очень много работал. Особенно интересными и плодотворными были для него 60-70-е гг. В начале 60-х гг. художник получил заказ на создание плафона[197] парижского оперного театра «Гранд-Опера».

В то время большое место в творчестве живописца занимали библейские образы. Он создал множество витражей и панно[198] для знаменитых средневековых соборов Франции и Германии. Его произведения вызвали много споров, так как Шагал дополнил старинные композиции своими. Однако при этом ему удалось в полной мере сохранить неповторимость художественного видения мастеров готики. Один из лучших витражей Шагала — композиция «Сон Иакова», (1962 г.) для кафедрального собора в городе Мец (Северная Франция). В 1977 г. он был удостоен высшей награды Франции — ордена Почётного легиона.

В картинах художника этого периода появились новые черты. Они прекрасно видны в работе «Святое Семейство» (1976 г.). По сравнению с ранними произведениями колорит последних полотен тоньше и нежнее, в нём появилось множество нюансов; ещё точнее стал рисунок. Но Святая земля — это по-прежнему Витебск с его «танцующими» домиками, маленькими смешными героями и неизменным осликом, в чьих грустных, как у человека, глазах сочетаются щемящая боль и согревающий душу свет.

В 1973 г. Шагал приезжал в Москву и Ленинград. Умер он, не дожив двух лет до своего столетия. До конца дней художник мечтал об идеальном мире, полном света и дающем ощущение свободного полёта, — о мире, который так блистательно воплотил в живописи.

Василий Кандинский (1866–1944)

Творчество Василия Васильевича Кандинского — уникальное явление русского и европейского искусства. Именно этому художнику, наделённому могучим дарованием, блестящим интеллектом и тонкой духовной интуицией, суждено было совершить подлинный переворот в живописи и создать первые абстрактные композиции.

Марк Шагал. Святое Семейство. 1976 г. Собрание Шагал, Сен-Поль-де-Ванс.

Судьба Кандинского складывалась не совсем обычно. До тридцати лет он и не помышлял об искусстве. Закончив в 1893 г. юридический факультет Московского университета, он начал работать над диссертацией, участвовал в этнографической экспедиции на север России, а в 1896 г. получил приглашение из университета в Дерпте (ныне Тарту, Эстония) занять должность приват-доцента. Но в том же году Кандинский внезапно изменил свою жизнь. Поводом для этого послужило впечатление от картины «Стог сена» Клода Моне на Французской индустриальной и художественной выставке в Москве. Отказавшись от кафедры, он уехал в Германию учиться живописи. Кандинский обосновался в Мюнхене, который на рубеже веков был признанным центром немецкого модерна. Он занимался сначала в частной школе живописи, а позднее в Мюнхенской академии художеств у Франца фон Штука.

Живя в Германии, Кандинский почти каждый год приезжал в Россию и представлял свои работы на выставках Московского

товарищества художников, Нового общества художников и др. В журналах «Мир искусства» и «Аполлон» появлялись его статьи об искусстве Германии, сыгравшем столь важную роль в формировании творческой личности живописца. В то же время Кандинского волновала и вдохновляла русская художественная традиция: иконы, древние храмы, сказочные персонажи. Все они часто присутствуют в его работах, что говорит о влиянии на него мастеров «Мира искусства».

Кандинский был прирождённым лидером. Уже с 1901 г., едва закончив обучение, он возглавил художественное общество «Фаланга», участвовал в его выставках и работал в созданной при нём школе. В 1909 г, мастер организовал «Новое мюнхенское художественное объединение», а в 1912 г. — группу «Синий всадник».

В работах Кандинского 1900–1910 гг. чувствуются разнообразные влияния: от немецкого экспрессионизма и французского фовизма («Вид Мурнау», 1908 г.; «Дома в Мурнау на Обермаркте», 1908 г.) до российского «Мира искусства» («Дамы в кринолинах», 1909 г.). Не без воздействия символизма Кандинский обратился к графике, создав цикл гравюр на дереве «Стихи без слов» (1903 г.).

В начале 10-х гг. ясно определилось главное направление творческих поисков Кандинского: он хотел сосредоточить все средства живописи на передаче сложной системы чувств и ощущений, которые живут в потаённых глубинах души художника и не зависят от материального мира. Теоретически мастер сформулировал эту проблему в книге «6 духовном в искусстве» (1911 г.), но практическое решение пришло к нему внезапно и необычно. Художник сам описал происшедший в его сознании переворот в работе «Ступени» (1918 г.): «Я… вдруг увидел перед собой неописуемо-прекрасную, пропитанную внутренним горением картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картине, совершенно непонятной по внешнему содержанию и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадке был найден: это была моя собственная картина, прислонённая к стене и стоявшая на боку… В общем, мне стало в этот день бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам».

Василий Кандинский. Дома в Мурнау на Обермаркте. 1908 г. Собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано.

Наверное, в ту минуту потрясённый мастер вряд ли осознавал, что случайно поставленная на бок картина станет истоком нового направления в искусстве — *абстракционизма.* По Кандинскому, именно линия и цветовое пятно, а не сюжет являются носителями духовного начала, их сочетания рождают «внутренний звук», вызывающий отклик в душе зрителя.

Все абстрактные произведения Кандинского, по его собственным словам, разделяются на три группы (по степени отдаления от предмета): импрессии, импровизации и композиции. Если импрессия рождается как прямое впечатление от внешнего мира, то импровизация бессознательно выражает внутренние впечатления. Наконец, композиция — это высшая и самая последовательная форма абстрактной живописи. В ней нет прямых связей с реальностью. Цветовые пятна и линии образуют захватывающую дух стихию движения. Композиции Кандинского

не имели индивидуальных названий — только номера (из десяти таких работ сохранилось семь).

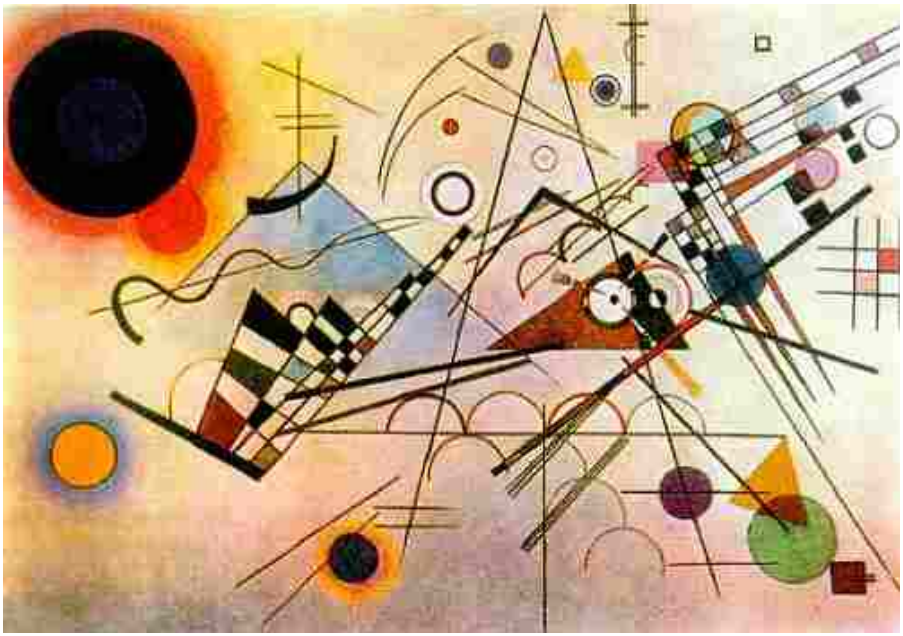
Создавая абстрактные композиции, Кандинский фактически изменил природу живописи — искусства, тесно связанного с повествованием, — и приблизил её к музыке, которая призвана не изображать, а выражать наиболее сложные душевные состояния.

В 1914 г., после начала Первой мировой войны, Кандинский вернулся в Москву. Вторая половина 10-х и 20-е гг. были для него периодом активной общественной и педагогической деятельности: он работал в организации по охране памятников, руководил Институтом художественной культуры (ИНХУК), преподавал в Государственных художественных свободных мастерских, не прекращая при этом работать как живописец. Абстрактные полотна Кандинского тех лет стали мягче и светлее по колориту, усилилась роль линии, большее внимание уделялось свободному пространству.

Василий Кандинский. Импровизация Кламм. 1914 г. Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен.

Василий Кандинский. Композиция VI. 1913 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Здесь крупные пятна и удары кистью, тонкие комбинации коротких линий и широкие полосы сочных оттенков мягко перетекают друг в друга или, наоборот, резко сталкиваются. Контраст тёплого и холодного, светлого и тёмного, бледного и яркого стал основой единой системы колорита картины, вобравшей в себя все возможные варианты цветовых сочетаний. Отсутствие конкретного сюжета в таком произведении не означает, однако, отсутствия содержания. Напряжённое движение цвета и линии выражает сложную, внутренне накалённую жизнь человеческого духа; оно связано с такими ощущениями, которые нельзя выразить словами и которые каждый человек переживает по-своему.



Василий Кандинский. Композиция VIII. 1923 г. Музей Гуггенхейма, Нью-Йорк.

Пребывание Кандинского в России было недолгим, в конце 1921 г. он навсегда покинул страну. Известный немецкий архитектор Вальтер Гропиус пригласил его преподавать в «Баухаузе» — высшей архитектурной и художественной школе, которая находилась в Веймаре, а в 1925 г. переехала в Дессау. Здесь он написал книгу «Линия и точка на плоскости». Тогда же к Кандинскому пришло настоящее мировое признание. Он участвовал в многочисленных выставках в городах Германии, публиковал теоретические труды, в 1923 г. устроил первую персональную выставку в Нью-Йорке.

В отличие от «романтического» мюнхенского этот период в творчестве Кандинского обычно называют «холодным» или «классическим». В его работах пятно всё более уступало место линии, живописность — сухому геометризму, динамика — равновесию. Наряду с треугольниками и квадратами композиции включали в себя круг как символ совершенства и полноты мироздания.

В 1933 г., после прихода к власти нацистов и закрытия «Баухауза», художник эмигрировал во Францию. Он напряжённо работал в 30-х гг., но его творчество оказалось в стороне от главной линии развития современного искусства. Другие мастера

шли по пути освоения новых форм абстрактной живописи, который когда-то проложил Кандинский.

Павел Филонов (1883–1941)

Павел Николаевич Филонов — основоположник особого направления в живописи XX в., названного им «аналитическое искусство». Он прошёл довольно сложный путь обучения — в 1901 г. окончил малярно-живописную мастерскую в Петербурге, в 1903–1908 гг. занимался в школе Общества поощрения художеств и в частной мастерской, а в 1908–1910 гг. посещал как вольнослушатель Академию художеств, но, не доучившись, ушёл оттуда.

Начало творческой деятельности Филонова относится к 1910 г, когда работы мастера впервые появились на выставке петербургского художественного объединения «Союз молодёжи», куда входили мастера-авангардисты. Члены «Союза» издавали журнал, посвящённый новому искусству, устраивали диспуты и выставки. В них участвовали представители других направлений: К. С. Петров-Водкин, М. Ф. Ларионов, К. С. Малевич, В. Е. Татлин.

Василий Кандинский. Доминирующая кривая. 1936 г. Музей Гуггенхейма, Нью-Йорк.

В 1912 г. Филонов представил свои картины на выставке примитивистов «Ослиный хвост», позднее сблизился с

футуристами. Художник пытался в те годы теоретически обосновать свои взгляды, а незадолго до призыва в армию в 1914 г. сделал первую попытку объединить сторонников нового направления — «аналитического искусства».

В марте 1914 г. группа Филонова выпустила манифест «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков». В нём говорилось: «Цель наша — работать картины, рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке — это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу».

Творчество Филонова 10-х гг. показывает, как постепенно создавался образ «аналитической картины». В полотне «Крестьянская семья» («Святое Семейство», 1914 г.), близком традициям примитивизма, крупные, чуть неуклюжие фигуры главных героев окружены некой условной моделью пейзажа — декоративно-яркими цветами и травами. Персонажи кажутся сложенными из абстрактных по форме мелких деталей, образующих сложную мозаику. Фигуры людей неподвижны, но мир вокруг них пребывает в постоянном движении крохотных частиц.

Период зрелости «аналитического искусства» пришёлся на 20-е и начало 30-х гг. Работы Филонова стали откровенно пропагандистскими, стандартные понятия советской идеологии художник стремился представить как абстрактную картину великого революционного преобразования мира. Об этом говорят их названия: «Формула мировой революции» (1923 г.), «Формула империализма» (1925 г.), «Формула петроградского пролетариата» (конец 20-х гг.) и др.

«Аналитическое искусство»

В 1912 г. Филонов написал статью «Канон и закон», где впервые изложил основные принципы выработанного им художественного стиля. Впоследствии они стали широко известны по работе 20-х гг. «Идеология аналитического искусства». Своё творчество художник противопоставил кубизму, очень популярному в России 10-х гг. По мнению Филонова, новое направление преодолевало главный недостаток кубизма — неподвижность геометрических форм на полотне. Мир должен быть показан в движении; картина, написанная по законам «аналитического искусства», должна

передавать формы предметов в состоянии «органического роста». У зрителя могло появиться впечатление, что то или иное тело создаётся у него на глазах, вырастая в масштабах так, как растёт дерево (мастер назвал это «движением организма против механизма»). Кроме ощущения движения живопись также должна обнаруживать мельчайшие «атомы и молекулы», из которых строится форма (этот процесс художник именовал «сделанностью»). Человек, считал Филонов, обладает двумя формами зрения — «глазом видящим» и «глазом знающим». «Видящий глаз» воспринимает цвет и внешнюю форму тел, а «знающий» — скрытое внутреннее движение атомов.

Павел Филонов. Крестьянская семья (Святое Семейство). 1914 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Павел Филонов. Иллюстрации к книге стихов Велимира Хлебникова «Изборник». 1914 г.

Большое значение для Филонова имела работа над иллюстрациями к поэтическим сборникам футуристов. Художник осуществил здесь задачу, вышедшую за рамки обычного иллюстрирования: он нашёл особый живописный почерк для каждого стихотворения, передававший его настроение. Филонов не только выявил подтекст в поэзии, но и представил слово как абстрактную художественную форму, которая состоит из «атомов»-букв. Выделив каждый знак графически, мастер составил из них пространство, наполненное движением, и превратил поэтическое слово в явление изобразительного искусства.

Однако многочисленные теоретические выступления, создание в 1927 г. общества «Мастера аналитического искусства» (МАИ) — вся эта очень интересная деятельность быстро вызвала негативное отношение официальных кругов. В 1929 г. была запрещена персональная выставка Филонова, затем началась травля в прессе, которая привела к разгрому объединения МАИ. Художника обвинили в «контрреволюционной» тяге к непонятному и сложному искусству, он был лишён работы и средств к существованию. В 1941 г. мастер умер от голода в блокадном Ленинграде, прожив последние десять лет в постоянном ожидании ареста.

Идеи Филонова при всей их оригинальности прекрасно вписываются в общую картину развития русского авангардного искусства первой трети XX в. Подобно Малевичу и Кандинскому,

он пытался создать средствами живописи философскую картину мира и осмыслить одно из главных её понятий — движение. Отличительной особенностью Филонова было желание исследовать движение изнутри, проникнув в тайные, видимые только глазу художника процессы зарождения формы из мельчайших частиц.

Павел Филонов. Формула империализма. 1925 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Павел Филонов. Формула весны. 1928–1929 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Казимир Малевич (1878–1935)

Как и многие крупные мастера авангарда, Казимир Северинович Малевич не получил систематического художественного образования. Сначала он занимался в художественной школе в родном Киеве, с 1904 г. — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а затем в частной школе, но нигде не задерживался надолго.

Первый этап творчества художника обычно связывают с импрессионизмом. Однако небольшой этюд «Цветочница» (1903 г.) показывает, что Малевич пытался решать в его рамках новые задачи, такие, как сочетание объёмности и плоскостности в изображении человеческой фигуры, поиски декоративного эффекта в цветовых соотношениях. Фигура девушки с цветами на переднем плане написана жёстко и статично, одежда показана отдельными крупными пятнами, контуры чётко прорисованы.

Казимир Малевич. Цветочница. Этюд. 1903 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Кубофутуризм

Хотя влияние итальянской футуристической живописи на русских мастеров было достаточно сильным, футуризма в чистом виде в нашей стране не существовало. Однако в России возникло оригинальное направление — кубофутуризм, представители которого подчёркивали свою связь с французским кубизмом.

В 1913–1914 гг. Малевич создал ряд работ, в которых стремился соединить черты кубизма и футуризма, т. е. не только представить любой предмет или сцену как сочетание абстрактных геометрических форм, что свойственно кубизму, но и придать им движение, присущее футуризму. Сам художник именовал это «кубофутуристическим реализмом». Полотно «Дама на остановке трамвая» (1913 г.) на первый взгляд кажется произвольным сочетанием квадратов,

треугольников и других фигур. Они словно наплывают друг на друга, сходятся и расходятся, и из их таинственного движения возникают вполне узнаваемые образы: вывеска, какое-то подобие натюрморта, голова мужчины. Вся композиция может восприниматься как картина, на миг появившаяся перед глазами, увиденная из окна движущегося трамвая.

Порой с помощью кубистических приёмов художник пытался передать сложные и странные образы, возникающие в подсознании. Так появилась работа «Корова и скрипка» (1913 г.). Фигура животного и инструмент, наложенные друг на друга, могут вызвать различные толкования. Вероятно, это причудливое сочетание важно для мастера именно своей нелогичностью, изначальной несовместимостью. Не случайно на выставке 1916 г. Малевич назвал свои кубистические полотна «алогизмом форм».

Выдающимися представителями кубофутуризма также были Давид Давидович Бурлюк (1882–1967), Надежда Андреевна Удальцова (1886–1961), Ольга Владимировна Розанова (1886–1918).

Казимир Малевич. Дама на остановке трамвая. 1913 г. Городской музей, Амстердам.

Казимир Малевич. Корова и скрипка. 1913 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Казимир Малевич. Авиатор. 1914 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Ольга Розанова. Город. 1913–1914 гг. Краеведческий музей, Слободской Кировской области.

Надежда Удальцова. Кухня. 1915 г. Областной музей изобразительных искусств, Екатеринбург.

Любовь Попова. Живописная архитектоника. 1918 г. Художественный музей, Нижний Новгород.

Любовь Попова. Динамическое построение. 1919 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В произведениях Любови Сергеевны Поповой (1889–1924) своеобразно переплелись черты кубофутуризма и супрематизма. Свои композиции, составленные из разнообразных геометрических форм, художница называла «живописной архитектоникой».

К началу 10-х гг. Малевич сблизился с Михаилом Ларионовым и Наталией Гончаровой. Вместе с ними он участвовал в первых выставках объединения «Бубновый валет» (1910 г.) и «Ослиный хвост» (1912 г.), под их влиянием обратился к примитивизму. Так в 1912–1913 гг. появилась первая из его «крестьянских серий», свидетельствующая о том, что художник

вступил в пору настоящей творческой зрелости. Сюжеты картин просты: полевые работы («Уборка ржи», «Косарь»), бытовые сцены («Крестьянка с вёдрами и с ребёнком»). Фигуры крестьян тяжеловесны, статичны и будто сложены из каких-то условных объёмных форм. В их лицах с огрублёнными чертами, с огромными глазами чувствуется почти иконная неподвижность. Колорит всех картин, как правило, яркий, но от них исходит ощущение торжественной суровости, грубой земной силы, отталкивающей и завораживающей одновременно.

Важным событием в жизни Малевича стала работа над оформлением футуристической оперы М. В. Матюшина, А. Е. Кручёных и В. В. Хлебникова «Победа над Солнцем», премьера которой прошла в петербургском Луна-парке в декабре 1913 г. Рисунки к этому спектаклю оказались решающим шагом на пути к новому стилю, который позже получил название *супрематизм* (от *лат.* supremus — «высший»). Окончательно его черты выявились в серии картин, показанных Малевичем на последней выставке футуристов в Петербурге в декабре 1915 г. В их числе был и знаменитый «Чёрный супрематический квадрат» (1914–1915 гг.). Отныне главными элементами живописи мастера стали простейшие геометрические фигуры — квадрат, крест, прямоугольник. Одна из них может занимать всё полотно. Но возможна и композиция из нескольких фигур, обычно квадратов и прямоугольников, расположенных так, что они кажутся летящими в пространстве. Эти формы помещены в особую среду, в которой уже не действуют земные физические законы и обыденные представления о логике и здравом смысле.

Художник, способный к «космическому охвату» пространства, наделён, по мнению Малевича, совершенно особой миссией. В первые годы после Октябрьской революции он ставил задачу капитального переустройства жизни посредством супрематизма. Именно с этой целью Малевич основал в Витебске в 1919 г. группу УНОВИС (Утвердители Нового Искусства). В неё вошли Л. М. Лисицкий, И. Г. Чашник, Н. М. Суетин и другие мастера. Члены объединения оформляли спектакли и революционные праздники, устраивали выставки и выступали с теоретическими манифестами.

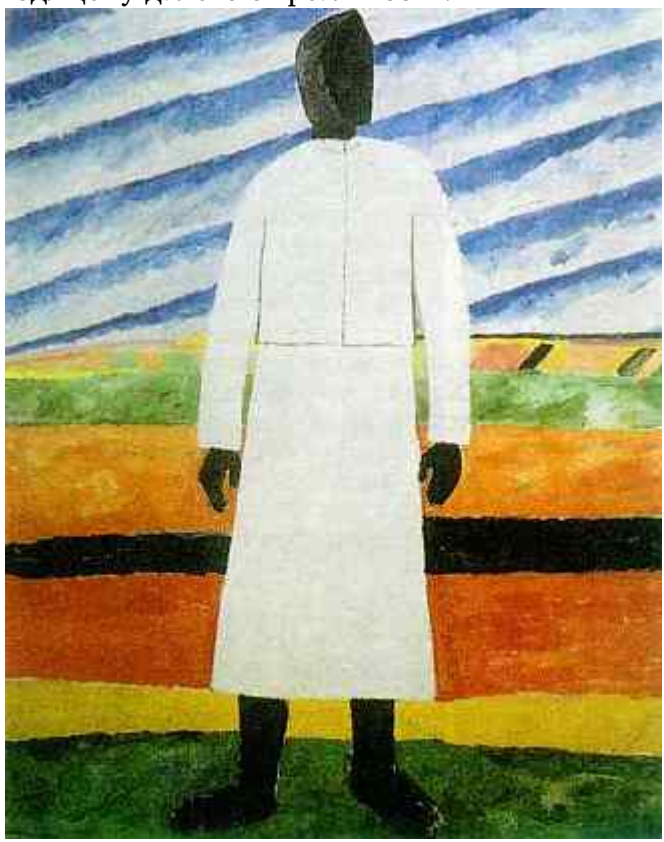
Казимир Малевич. Супрематизм. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Казимир Малевич. Косарь. 1912 г. Художественный музей, Нижний Новгород.

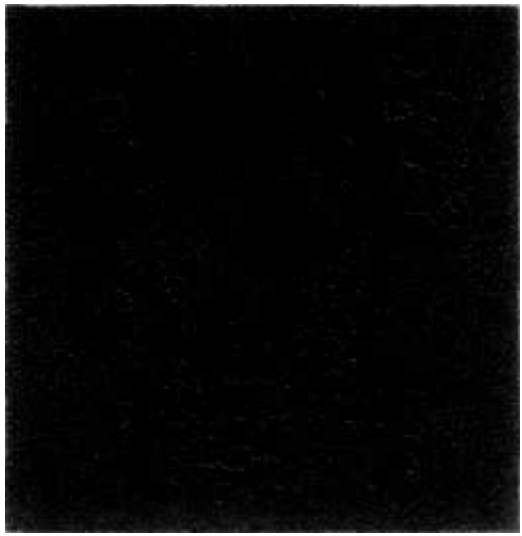
Переехав в 1922 г. из Витебска в Петроград, живописец возглавил один из научных отделов только что созданного Института художественной культуры (ИНХУК). В это время он разрабатывал оригинальную теорию «прибавочного элемента». Анализируя наиболее крупные явления живописи конца XIX — начала XX в., Малевич пришёл к выводу, что каждое направление возникает под влиянием нового элемента формы (названного «прибавочным»), который, зарождаясь в предшествующем движении, принципиально его изменяет. Этими элементами он считал «волокнистую кривую» Сезанна, «серповидную» линию кубизма, «прямую» линию супрематизма. Таким образом, процесс развития искусства Малевич объяснял поисками в области абстрактных форм. Советская художественная критика яростно обрушилась на ИНХУК, и осенью 1926 г. институт был закрыт.

Период супрематизма, безусловно, самый яркий, но

непродолжительный этап в творчестве художника. В конце 20-х гг. он снова вернулся к изобразительной живописи и создал свою вторую «крестьянскую серию». Она сильно отличается от первой, поскольку вобрала в себя предшествующий опыт. На картине «Крестьянка» (1928–1932 гг.) — плоская и неподвижная женская фигура сложена из геометрических тел, похожих на трапеции. У неё нет лица, что ещё более усиливает сходство с супрематическими конструкциями. Цветовая гамма стала более яркой и просветлённой. Если раньше образы крестьян рождали ощущение глубинной силы, идущей от земли, то теперь мастер стремился к абстрактной бесплотности, к некому духовному началу, уводящему далеко от реальности.



Казимир Малевич. Крестьянка. 1928–1932 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Казимир Малевич. Чёрный супрематический квадрат. 1914–1915 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

> Чёрный квадрат — ключевой образ супрематической живописи. Через него Малевич попытался представить в концентрированном виде всю картину мироздания. Это символ космоса, который одновременно и предельно ясен, и абсолютно непроницаем для человеческого сознания.

Супрематизм Малевича — это не просто новое течение в живописи. Он подвёл своеобразный итог целому этапу в развитии искусства XX в., экспериментам европейских и русских мастеров в области художественной формы. Влияние супрематизма сказалось не только в живописи, но и в архитектуре, скульптуре, дизайне, декоративном искусстве.

Владимир Татлин (1885–1953)

Владимир Евграфович Татлин — художник русского авангарда, родоначальник конструктивизма — родился в Москве в семье потомственных дворян. Склонность к рисованию проявилась у него с раннего детства. Позднее Татлин подрабатывал в декорационной мастерской одного из оперных театров. В 1902 г. он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но после года обучения был отчислен за недостаточную подготовленность.

Потом будущий художник окончил Одесское училище торгового мореплавания, служил на парусном судне. Однако тяга к искусству взяла своё: летом 1905 г. Татлин успешно сдал экзамены в Пензенское художественное училище. В Пензе молодой художник сблизился с кружком новаторски настроенной интеллигенции, познакомился с Михаилом Ларионовым, Наталией Гончаровой, Аристархом Лентуловым.

В ранних работах живописца — «Гвоздика», «Цветы пижмы», «Ноготки» (все 1909 г.) — ощущается сильное влияние импрессионизма. После окончания училища в 1910 г. в его жизни наступила, наверное, самая благополучная полоса. Картины того времени окрашены светлым юмором. Татлин принимал участие в художественных выставках, в том числе в экспозициях объединения «Союз молодёжи». Его произведениями заинтересовались коллекционеры, в том числе С. И. Щукин.

Свой опыт «морского волка» Татлин воплотил в акварельных композициях 1910 г.: «Флотские формы», «Рыбное дело». На автопортрете 1911 г. он предстаёт матросом шхуны «Стерегущий». Пренебрегая реальной формой, художник больше интересовался конструктивными возможностями фигуры. Он работал над контуром, искал выразительные ракурсы. Густая живописная поверхность его полотен, кажется, несёт в себе огромный заряд энергии.

Летом 1912 г. Татлин арендовал мастерскую в Москве на улице Остоженке, куда приглашал многих друзей-художников. В начале 1913 г. он участвовал в двух выставках «Бубнового валета», в конце того же года показал свои картины на выставке объединения «Мир искусства».

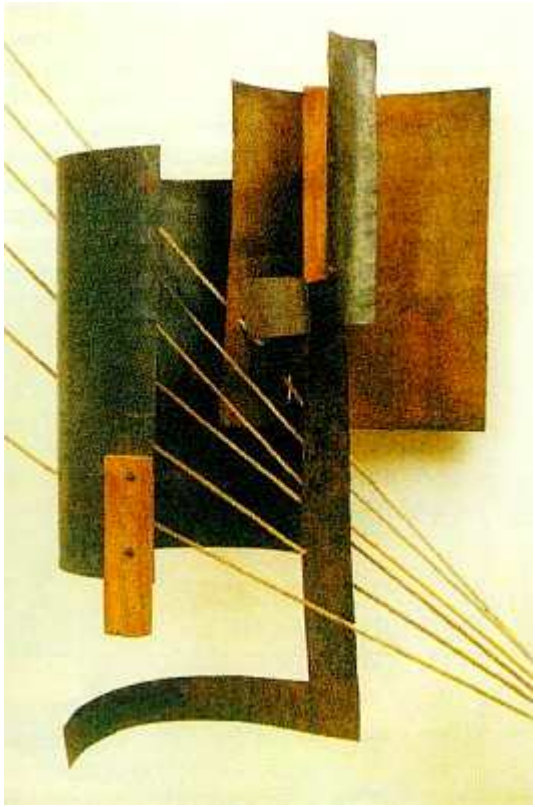
В 1911–1915 гг. Татлин работал театральным художником. Оформив постановку старинной народной драмы «Царь Максемьян» на сцене московского Литературно-художественного кружка (1911 г.), он стал первым, кто перенёс принципы авангардной живописи на театральную сцену.

Владимир Татлин. Матрос. 1911 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

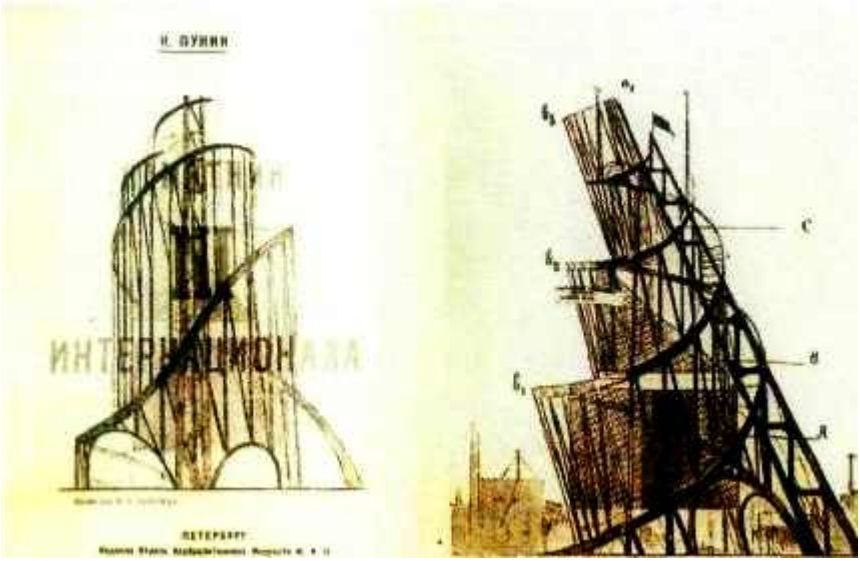
Владимир Татлин. Натурщица. 10-е гг. XX в. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Сопровождая Русскую кустарную выставку, в 1914 г. Татлин побывал в Берлине, а потом отправился в Париж, где посетил мастерскую своего кумира — Пабло Пикассо. Это вдохновило художника на создание совершенно нового жанра — *контррельефов* — абстрактных объёмных композиций из контрастирующих друг с другом материалов (обоев, дерева, металла). В 1914 г. он устроил выставку своих контррельефов.

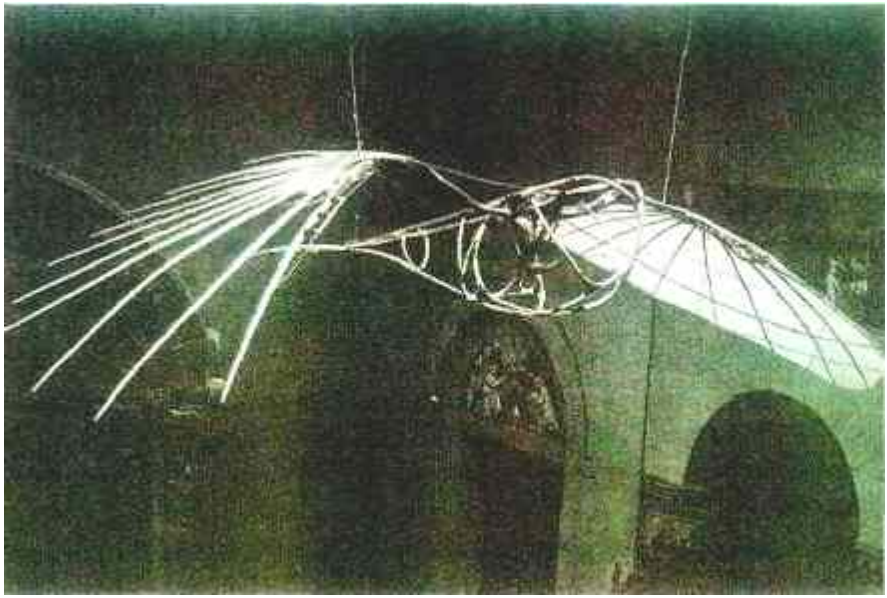
Так мастер вплотную подошёл к открытию конструктивизма. Он считал, что необходим особый вид художественной деятельности для конструирования целесообразных и эстетически совершенных вещей. Татлин попытался дать ей название — «культура материалов», «конструирование материалов» и т. п. Термин «конструктивизм» появился позднее.



Владимир Татлин. Контррельеф. 1914–1915 гг.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Владимир Татлин. Проект памятника III Интернационалу. 1919–1920 гг. Обложка книги искусствоведа Н. Н. Пунина.



Владимир Татлин. Летатлин. 1930–1931 гг. Фотография.

Самое известное произведение мастера, созданное им уже в советские годы, — проект памятника III Интернационалу (1919–1920 гг.) в виде винтовой башни. В реальном масштабе он должен был представлять собой огромное здание, в котором разместились бы руководство III Интернационала[199] и телеграфное агентство. Внутри наклонного спиралевидного каркаса заключались «первичные формы» — куб, конус и цилиндр (три основных зала), вращающиеся с разной скоростью. Татлин выполнил деревянную модель этой башни высотой около шести метров (она не сохранилась).

Новаторство и безудержная фантазия художника нашли воплощение и в другом удивительном проекте: в 1930–1931 гг. он сконструировал индивидуальный летательный аппарат, приводимый в действие силой человеческих мускулов. Эта искусственная птица получила название «Летатлин».

Но все мечты Татлина так и остались мечтами. Его талант художника-конструктора оказался невостребованным, и умер мастер в безвестности.

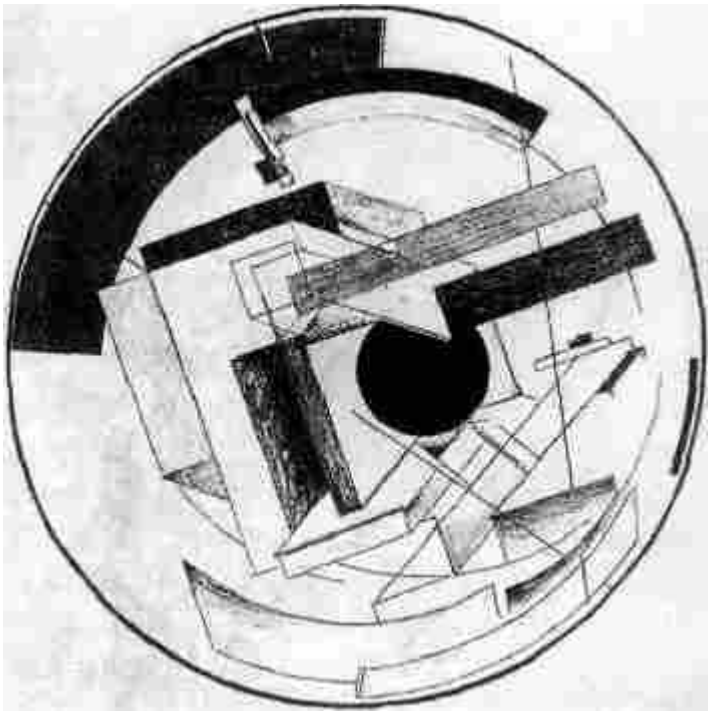
Художественные объединения и искусство 20-30-х

годов

В 20-х гг. целый ряд художественных направлений сохранял преемственность с искусством русского модерна и авангарда — во многом благодаря тому, что продолжали работать мастера начала века. С другой стороны, функции искусства в обществе становились всё более разнообразными. Возникли новые виды художественной деятельности: кино, реклама, дизайн.

Активные споры вели «станковисты[200]» (сторонники станковых форм искусства) и «производственники», или конструктивисты, деятельность которых была направлена на то, чтобы усовершенствовать предметную среду, окружающую человека. Начало движения конструктивистов связано с московским Обществом молодых художников (ОБМОХУ), которое организовали в 1919 г. Константин (Казимир Константинович) Медунецкий (1899–1935) и братья Стенберги — Владимир Августович (1899–1982) и Георгий Августович (1900–1933). На выставках ОБМОХУ художники демонстрировали в основном трёхмерные конструкции — в пространстве и на плоскости. Если в супрематических композициях Казимира Малевича наибольшую ценность имело непосредственное живописное ощущение, то произведения ОБМОХУ принадлежали к области дизайна. Их легко было применить в оформлении спектакля или книги, в плакате и при фотосъёмке.

Эль Лисицкий (настоящее имя Лазарь Маркович Лисицкий, 1890–1941) называл свои работы «проуны» — «проекты утверждения нового». По словам автора, они представляли собой «пересадочную станцию из живописи в архитектуру». Александр Михайлович Родченко (1891–1956) «конструировал» книги, создавал рекламные плакаты, проектировал мебель и одежду, занимался фотографией.



Эль Лисицкий. Проун 6 В. 1919–1921 гг. Областной художественный музей, Томск.

Для подготовки художников — инженеров и конструкторов, способных проектировать промышленные изделия, в 1920 г. в Москве были созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Мастерские объединяли несколько факультетов: архитектурный, графический (полиграфии и печатной графики), обработки металла, дерева, живописный, керамический, скульптурный и текстильный. Первые два года учащиеся должны были постигать общие для искусства законы формообразования, а затем предполагалась специализация на каком-либо факультете.

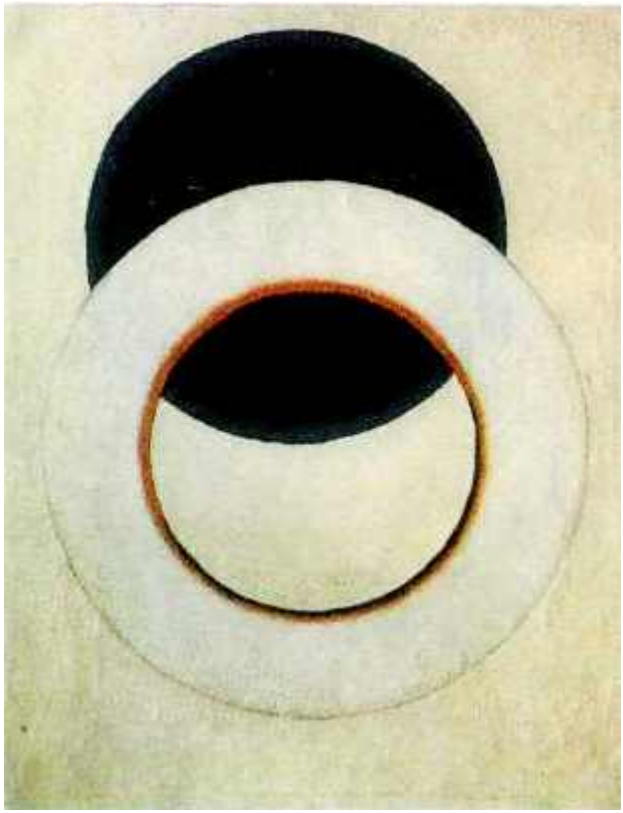
В 1926 г. московский ВХУТЕМАС был преобразован во ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт. (С 1922 г. ВХУТЕИН уже существовал в Ленинграде вместо Академии художеств.) В 1930 г. ВХУТЕИН был закрыт, его факультеты стали отдельными институтами — полиграфическим, текстильным и т. д.

Что касается живописи, то уже в 20-х гг. критики отмечали её «поворот к реализму». Под реализмом они подразумевали прежде всего интерес к изобразительности (в противовес абстракции), к

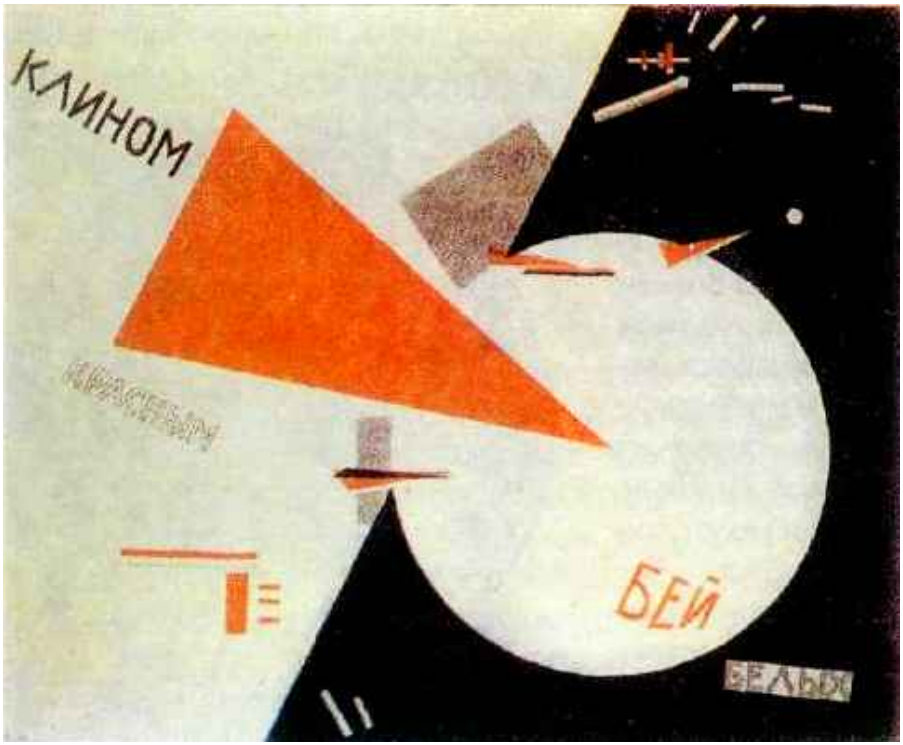
классической живописной традиции. Обращение к классике можно объяснить и требованиями идеологии: искусство советского государства призвано было использовать лучшие достижения мировой культуры. Это определило поиски чётких и ясных форм «большого стиля».

Ассоциация художников революционной России (АХРР), основанная в 1922 г. (с 1928 г. — Ассоциация художников революции, АХР), отчасти приняла эстафету у передвижников. Само Товарищество передвижных художественных выставок прекратило деятельность год спустя, и многие передвижники — среди них, в частности, были Абрам Ефремович Архипов, Николай Алексеевич Касаткин — стали участниками АХРРа. В разное время в Ассоциацию входили Сергей Васильевич Малютин (1859–1937), Александр Михайлович Герасимов (1881–1963), Борис Владимирович Иогансон (1893–1973), Митрофан Борисович Греков (1882–1934), Исаак Израилевич Бродский (1883–1939) и другие художники.

Александр Родченко. Беспредметная композиция. 1918 г. Картинная галерея им. Б. М. Кустодиева. Астрахань.



Александр Родченко. Белый круг. 1918 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. 1920 г. Российская государственная библиотека, Москва.

Агитационный фарфор

Во время Гражданской войны, когда в стране не хватало бумаги даже для газет и плакатов, революционное правительство прибегало к самым необычным формам пропаганды. Уникальным явлением в искусстве 1918–1921 гг. стал агитационный фарфор.

На Государственном (бывшем Императорском) фарфоровом заводе в Петрограде оказались большие запасы не расписанных изделий, которые решено было использовать не просто как посуду, но в первую очередь как средство революционной агитации. Вместо привычных цветов и пастушек появились призывные тексты революционных лозунгов: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Земля трудящимся!», «Кто не с нами, тот против нас» и другие, которые под искусной кистью художников складывались в яркий декоративный орнамент.

Над созданием произведений агитационного фарфора работала группа художников завода во главе с Сергеем Васильевичем Чехониным (1878–1936). До революции он входил в объединение «Мир искусства» и был известен как мастер книжной иллюстрации, тонкий знаток различных стилей, ценитель и собиратель произведений народного творчества. Блестящее

владение искусством шрифта и сложным языком орнамента Чехонин с успехом применил и в фарфоре.

Разработкой эскизов для росписей агитационного фарфора занимались известные художники — П. В. Кузнецов, К. С. Петров-Водкин, М. В. Добужинский, Н. И. Альтман. Их произведения отличаются высоким графическим мастерством. Уже в первых работах появилась новая символика молодой Советской Республики: серп и молот, шестерёнка.

Сюжетами росписей художницы Александры Васильевны Щекатихиной-Потоцкой (1892–1967) стали сценки традиционного народного быта и персонажи русских сказок. В 1921 г. закончилась Гражданская война. Радостными, яркими красками, широкой энергичной кистью писала художница героев новой, теперь уже мирной жизни — матроса и его подружку на празднике Первомая, комиссара, сменившего винтовку на папку с документами, парня, поющего «Интернационал».

На разразившийся в 1921 г. в Поволжье голод художники откликнулись созданием целой серии произведений: «На помощь голодающему населению Поволжья!», «Голод», «Голодному».

Наряду с расписной посудой завод выпускал и мелкую пластику — фарфоровую скульптуру небольших размеров. Основной темой творчества мастера камерной скульптуры Наталии Яковлевны Данько (1892–1942) стали люди революционной эпохи: матрос Балтики, рабочий, красногвардеец, милиционер, женщина, вышивающая знамя. Художницей были созданы и знаменитые шахматы «Красные и белые» (1922–1923 гг.), где, например, красный король — рабочий с кувалдой, а белый — скелет в чёрной мантии, красные пешки — крестьяне со снопами пшеницы или с серпами в руках, а белые — рабы, опутанные чёрными цепями.

Советский агитационный фарфор выставлялся на зарубежных выставках, был предметом экспорта. Эти произведения занимают достойное место в собраниях крупнейших музеев России и других стран, являются желанными для коллекционеров.

Этих мастеров объединяла общая идеологическая направленность. Они настаивали на создании искусства повествовательного, жанрового, которое было бы понятным

народу и правдиво отражало действительность. Ассоциация издавала журнал «Искусство в массы» и вела активную выставочную деятельность.

О тематике произведений художников АХРРа говорят названия выставок: «Жизнь и быт рабочих» (1922 г.), «Красная Армия» (1923 г.), «Революция, быт и труд» (1925 г.) и т. д. Своё творчество они определяли понятиями «художественный документализм» и «героический реализм», рассматривая живопись как историческое свидетельство, как летопись эпохи.

В этом духе написаны полотна Грекова на темы Гражданской войны, картины «Владимир Ильич Ленин в Смольном» (1930 г.) Бродского, «Портрет Д. А. Фурманова» (1922 г.) Малютина. Ассоциация просуществовала до 1932 г.

В 1925 г. выпускники мастерской Давида Петровича Штеренберга (1881–1948) во ВХУТЕМАСе образовали Общество станковистов (ОСТ). Они объединились как сторонники станкового искусства — в противовес «производственникам». Тем не менее работы остовцев нельзя считать станковыми в строгом смысле слова. Члены ОСТа занимались и монументальной живописью, и плакатом, оформляли книги, театральные постановки.

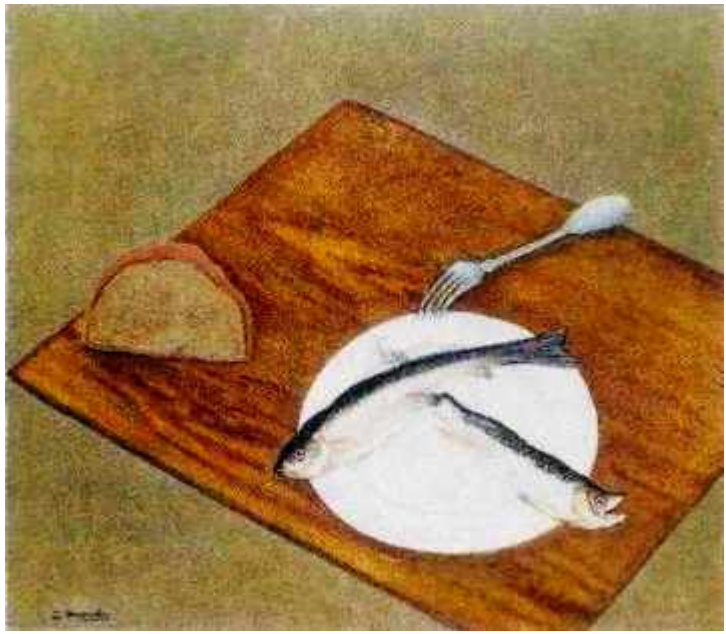
Артур Фонвизин. В цирке. 1931 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Сергей Малютин. Портрет писателя Д. А. Фурманова. 1922 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

«Маковец»

Преемственность с мастерами прошлого, высокую духовность искусства, «возрождение в нём начала живого и вечного» провозглашал в своём манифесте союз художников «Искусство — жизнь», образованный в 1921 г. Позднее он стал именоваться «Маковец» — по названию холма, на котором стоит Троице-Сергиева лавра. В объединение входили в основном московские мастера, в их числе Василий Николаевич Чекрыгин (1897–1922), Лев Фёдорович Жегин (1892–1969), Артур Владимирович Фонвизин (1882 или 1883–1973) и др. В его деятельности активно участвовал религиозный

философ Павел Александрович Флоренский. Группа просуществовала до 1926 г., провела несколько выставок живописи и выставку рисунка.



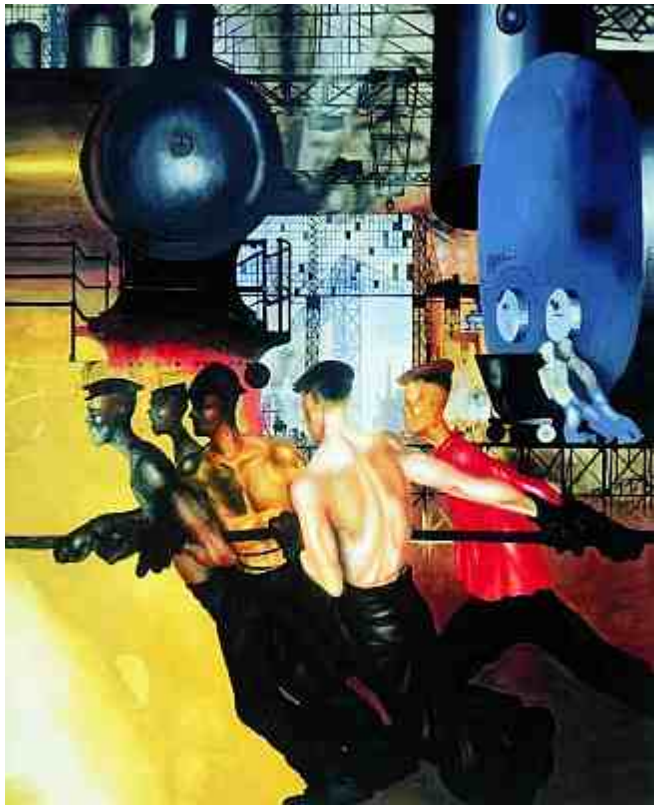
Давид Штеренберг. Натюрморт с селёдкой. 1917–1918 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Александр Александрович Дейнека (1899–1969) первоначально работал как журнальный график, прошёл школу В. А. Фаворского, а позднее сумел «распространить» принципы оформления книжной (журнальной) страницы на оформление стены. В монументально-декоративных картинах 1928 г. «На стройке новых цехов» и «Оборона Петрограда» художник распределяет, «монтирует» светлые и тёмные пятна, они как будто вырезаны и наклеены друг на друга. Белый фон «Обороны Петрограда» в зале Государственной Третьяковской галереи сливается со стеной, уходит в неё, и остаётся только «металлический» костяк изображения.

Композиция Юрия Ивановича Пименова (1903–1977) «Даёшь тяжёлую индустрию!» (1927 г.) существует в двух вариантах — картина и плакат, причём в последнем случае она наиболее органична.

Художники ОСТа принимали участие в международных выставках, в том числе в проходивших в Германии. Влияние немецкого искусства — экспрессионизма и «Новой

вещественности» — сказалось в графических и живописных работах Александра Григорьевича Тышлера (1898–1980), Александра Аркадьевича Лабаса (1900–1983) и других художников.



Юрий Пименов. Даёшь тяжёлую индустрию! Фрагмент. 1927 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Александр Дейнека. Оборона Петрограда. 1928 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Юрий Пименов. Новая Москва. Фрагмент. 1937 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В 1931 г. Общество станковистов раскололось на два объединения — ОСТ и «Изобригада», а в 1932 г. они прекратили своё существование.

В 20-30-х гг. всё большее значение приобретала графика: книжная иллюстрация, рисунок, гравюра — искусство, предназначенное для тиражирования, доступное массам, непосредственно обращенное к человеку. Выдающиеся художники-иллюстраторы Алексей Ильич Кравченко (1889–1940) И Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964) работали преимущественно в технике ксилографии — гравюры на дереве. Фаворский был преподавателем ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, а с 1930 г. — Московского полиграфического института. Он стремился к синтетическому оформлению книги, когда все художественные элементы — сюжетные иллюстрации, заставки и шрифты — составляют единый образно-стилистический ансамбль. Иллюстрированию детской книги посвятили своё творчество Владимир Михайлович Конашевич (1888–1963) и Владимир Васильевич Лебедев (1891–1967). В 1932 г. вышел указ о расформировании всех художественных группировок и создании единого Союза художников СССР. Теперь только

государство могло делать заказы, устраивать крупномасштабные тематические выставки, посвящённые индустрии социализма; оно командировало художников писать всесоюзные стройки и портреты ударников производства.

Александр Тышлер. Женский портрет. 1934 г.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Александр Лабас. Дирижабль и детдом. 1930 г.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Пётр Кончаловский. Окно. Крым. Балаклава. 1929 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

В 1928 г. бывшие участники «Бубнового валета», «сезаннисты» Илья Иванович Машков, Пётр Петрович Кончаловский, Роберт Рафаилович Фальк и другие, вместе с учениками образовали Общество Московских Художников (ОМХ). В ОМХ входили мастера так называемого «центра», стремившиеся к гармоничному единству цвета и формы. В 1931 т. часть художников перешла в АХР, и общество распалось.

Владимир Фаворский. Из серии «Годы революции». 1928 г. Ксилография.

Критики и исследователи рассматривают искусство 30-х гг. как период неоклассики. О классике спорили, её активно использовали. Увлечение образцами искусства прошлых времён процветало, в то время как самостоятельное изучение природы отодвинулось на второй план.

Наиболее именитыми мастерами социалистического реализма 30-х гг. стали бывшие ахровцы А. М. Герасимов и Б. В. Иогансон. Герасимов в своих парадных портретах-картинах 1938 г. «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», «Портрет балерины О. В. Лепешинской» достигает почти фотографического эффекта. Работы Иогансона «Допрос коммунистов» (1933 г.) и «На старом уральском заводе» (1937 г.) продолжают традицию передвижников. Художник иногда прямо «цитирует» их в отдельных изображениях.

«Для себя», т. е. вне правил социалистического реализма, работали не многие художники. Среди них Александр Давыдович Древин (Древиньш, 1889–1938) и Михаил Ксенофонтович Соколов (1885–1947), которые в интимных, камерных произведениях ограничивали себя определённым кругом изобразительных тем. Оба мастера в годы сталинского террора были репрессированы.

Александр Древин. Степной пейзаж с лошадью. 1933 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Борис Иогансон. Допрос коммунистов. 1933 г.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Михаил Соколов. Натюрморт с рыбой. 30-е гг. XX в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Политический плакат времён Гражданской и Великой Отечественной ВОЙН

В первые послереволюционные годы искусство плаката переживало расцвет. «Шершавым языком плаката» (по выражению поэта и художника Владимира Владимировича Маяковского) революция мобилизовывала добровольцев в Красную Армию, объявляла «смерть мировому капиталу», помогала голодающим Поволжья, призывала учиться грамоте и сохранять памятники искусства — не было темы, которую бы не затронул плакат.

Авторами самых известных плакатов стали художники-карикатуристы Моор (Дмитрий Стахеевич Орлов, 1883–1945) и Лени (Виктор Николаевич Денисов,

1893–1946). Незабываемы по эмоциональной выразительности и силе убеждённости образы красноармейца («Ты записался добровольцем?», 1920 г.) и взывающего о помощи старика («Помоги!», 1921 г.) в плакатах Моора. Острым юмором и точностью социальных характеристик отмечены лучшие работы Дени — «Антанта под маской мира» (1920 г.), «На могиле контрреволюции» (1920 г.).

Исключительным явлением в истории искусства стала такая необычная форма политического плаката, как «Окна сатиры РОСТА». (РОСТА — Российское телеграфное агентство, центральный информационный орган советского государства в 1918–1925 гг.) «Окна РОСТА, — писал Маяковский, — фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художников вручную стопятидесятимиллионного народища». «Окна» возникли осенью 1918 г. и выходили без перерыва в течение трёх лет, вплоть до окончания Гражданской войны в 1921 г. Вместе с Маяковским плакаты создавали Михаил Михайлович Черемных (1890–1962) и Иван Андреевич Малютин (1891–1932).

Сюжеты для «Окон» рисовали вручную, одновременно сочиняли текст, затем размножали готовые листы по трафарету. Вся работа занимала несколько часов. Преимуществом рисованного плаката по сравнению с тиражным в тех условиях была независимость от типографии, а значит, возможность быстро откликаться на события и использовать не две-три, а несколько красок.

Действие в «Окнах» развивалось последовательно, составляя законченный рассказ. Каждый эпизод сопровождался хлёстким и доходчивым стихом. Ясное, легко узнаваемое изображение давалось упрощённым силуэтом. Яркий, без оттенков цвет был символичен: «герои» — Рабочий, Красноармеец, Матрос, Швея, Прачка — писались красной, а «враги» — Заводчик, Банкир, Помещик, Барыня, Генерал, Бюрократ — чёрной краской. Чёткий ритм строгих линий, отсутствие мелких деталей придавали плакатам стремительность и энергичность.

Мастера отталкивались от традиций народной картинки — лубка. Лаконичные и выразительные плакаты были понятны даже неграмотному. «Окна РОСТА», с их общедоступным художественным языком и острой политической злободневностью содержания,

стали новой формой в искусстве.

Героический плакат времён Великой Отечественной войны воспринял лучшие традиции революционного плаката. Буквально в первые дни войны на улицах появился знаменитый плакат Ираклия Моисеевича Тоидзе (1902–1985) «Родина-мать зовёт!» (1941 г.). Его композиция и образное решение перекликаются с плакатом Моора «Ты записался добровольцем?».

В начальный, самый тяжёлый период войны главным героем плакатов был сражающийся советский воин, как, например, в плакате Алексея Алексеевича Кокорекина (1906–1959) «За Родину!» (1942 г.).

С наступлением перелома в войне в пользу Советского Союза трагические сюжеты сменялись образами, вселяющими уверенность в победе. Таков плакат Виктора Семёновича Иванова (1909–1968) «Пьём воду из родного Днепра, будем пить из Прута, Немана и Буга!» (1943 г.).

В годы войны возродились и «Окна РОСТА», названные теперь «Окнами ТАСС». (ТАСС — Телеграфное агентство Советского Союза, центральный информационный орган советского государства в 1925–1991 гг.) Их создатели сделали свыше тысячи двухсот выпусков. Они были известны и за рубежом.

Тассовские «Окна», как и «Окна РОСТА», объединяли плакат героический и сатирический. Ведущими мастерами этого жанра были знаменитые художники, работавшие под псевдонимом Кукрыниксы: Михаил Васильевич Куприянов (1903–1991), Порфирий Никитич Крылов (1902–1990) и Николай Александрович Соколов (родился в 1903 г.). Их произведения «Беспощадно разгромим и уничтожим врага» (22 июня 1941 г.), «Потеряла я колечко. (А в колечке 22 дивизии)» (1943 г.), «На приёме у бесноватого главнокомандующего» (1944 г.) и многие другие, в карикатурной манере изображавшие фашистов, вызывали не только справедливый гнев и ненависть, но и презрение к врагу, укрепляли веру в победу.

«Окна ТАСС» выпускались во многих городах и республиках Советского Союза. Как и революционный плакат времён Гражданской войны, политический плакат 1941–1945 гг. — одно из ярких и значительных явлений в истории отечественного искусства XX в.

Ираклий Тоидзе. Родина-мать зовёт! 1941 г. Плакат.

К началу 40-х гг. давление на художников со стороны власти усилилось. Был закрыт Музей нового западного искусства, где выставлялись произведения импрессионистов — Поля Сезанна, Анри Матисса, других мастеров второй половины XIX — начала XX в.

Во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. наибольшее развитие получила массово тиражируемая графика, и прежде всего плакат.

Искусство второй половины XX века

В 1947 г. была создана Академия художеств СССР, и к 50-м гг. в области изобразительного искусства утвердилась жёсткая учебно-производственная система. Будущий художник должен был пройти ряд обязательных этапов: художественную школу, училище или институт. Своё обучение он, как правило, заканчивал большой тематической картиной и затем становился членом Союза художников, периодически представляя на официальные выставки новые работы. Государство являлось главным заказчиком и покупателем этих произведений.

В советской живописи конца 50-х — начала 60-х гг. утвердился *«суровый стиль»*. Название, придуманное критиками, относилось прежде всего к работам художников из молодёжной секции Московского отделения Союза художников (МОСХ), обратившихся к традициям отечественной живописи 20-х гг. Это было обусловлено социально-политическими причинами: после разоблачения культа личности И. В. Сталина[201] провозглашался возврат к идеалам революционной эпохи, не искажённым сталинским правлением.

Источником вдохновения для мастеров «сурового стиля» стала жизнь простых людей, которую они передавали в возвышенно-поэтическом духе. Художники воспевали судьбы современников, их энергию и волю, «героику трудовых будней». В «Наших буднях» (1960 г.) Павла Фёдоровича Никонова (1930–1998) и «Плотогонах» (1961 г.) Николая Ивановича Андронова (родился в 1929 г.) изображения обобщены и лаконичны. Основой выразительности служат большие плоскости цвета и линейные контуры фигур. Картина становится похожей на плакат или гравюру.

Некоторые мастера в противоположность навязываемой соцреализмом тематической картине обратились к «низким» в академической иерархии жанрам — портрету, пейзажу, натюрморту. Их камерные, интимные произведения не представляли собой оппозиции социалистическому реализму: создававшие их художники просто занимались живописью.

Наши будни. 1960 г. Музей изобразительного искусства, Алма-Ата.

Дмитрий Жилинский. Под старой яблоней. 1969 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Виктор Попков. Александр Сергеевич Пушкин. Осенние дожди. 1974 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В 60-х гг. начался новый важный этап в истории отечественной культуры. В кругах творческой интеллигенции — литераторов, художников, кинематографистов (позднее их назвали «шестидесятниками») — формировалась всё более мощная оппозиция официальному искусству, идеологическому диктату со стороны государства. Ярче всего феномен «шестидесятничества» проявился в «неформальной» деятельности: «самиздате[202]», авторской песне, полуофициальных выставках и т. п.

Важным источником художественной информации стали выставки современного западного искусства, проведённые в Москве в конце 50-х — начале 60-х гг. в рамках Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (1957 г.) и после него. В залах московского Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и ленинградского Эрмитажа открылись постоянные экспозиции французской живописи рубежа XIX–XX вв.

«Лианозовская группа»

«Лианозовская группа», сложившаяся в середине 50-х и просуществовавшая до конца 80-х гг., включала поэтов, музыкантов, живописцев, которые собирались на квартире художника Евгения Леонидовича Кропивницкого (1893–1979) в подмосковном посёлке Лианозово. Показы картин были одним из поводов для встреч московской интеллигенции, а поэзия, как наиболее «свободная» область литературы, стала своеобразной программой этого кружка.

Евгений Кропивницкий окончил Строгановское училище в 1911 г., прошёл через многие художественные эксперименты первых десятилетий XX в. Его произведения в духе немецкого экспрессионизма, например «Изгнание из рая» (1957 г.), и абстрактные графические «Композиции» начала 60-х гг., всегда несли на себе оттенок иллюстративности, несмотря на то что художник стремился избегать прямой повествовательности, этого непременного требования соцреализма.

Сын Е. Кропивницкого Лев Евгеньевич Кропивницкий (1922–1994) и Владимир Николаевич Немухин (родился в 1925 г.) использовали в своём творчестве приёмы абстрактного экспрессионизма. Кроме того, Лев Кропивницкий иллюстрировал книги, а также создавал графические работы, навеянные впечатлениями от литературных произведений: «Чудовища. По мотивам В. Я. Брюсова» (1975 г.), «Сто лет одиночества. По мотивам романа Г. Г. Маркеса» (1980 г.). Одна из «примет», по которым легко узнать стиль Немухина, — это всячески обыгрываемый мотив игральных карт, которые художник изображал или наклеивал на свои холсты.

Оскар Яковлевич Рабин (родился в 1928 г.) стал одним из организаторов печально знаменитой «Бульдозерной выставки» художников-«нонконформистов». Его картина «Паспорт» (1972 г.), возможно, лучше всего выразила драму советской жизни. На фоне унылого пейзажа художник изобразил свой паспорт как символ несвободы, контроля советского государства над личностью.

С горькой иронией наряду с датой и местом рождения он указал в документе дату и место смерти. В 1978 г. Рабин был лишён советского гражданства и эмигрировал во Францию, где и живёт в настоящее

время.

Анатолий Тимофеевич Зверев (1931–1986) не получил систематического художественного образования. Его работы непосредственны, спонтанны, импровизационны, порой выполнены почти на уровне детского рисунка.

Мастера разных поколений, до сих пор лишь мечтавшие о свободе самовыражения, теперь с увлечением отдались экспериментам в духе новейших западных художественных течений, черты которых в их творчестве порой прихотливо переплетались. О таком многообразии стилей и индивидуальных манер раньше не могло быть и речи. Советские художники, работавшие вне рамок официального искусства, получили известность на Западе, так как их произведения приобретали в основном иностранцы — дипломаты и журналисты. Западные критики назвали этих мастеров «нонконформистами» (от англ. nonconformists — «несогласные»).

Оскар Рабин. Паспорт. 1972 г. Коллекция Верни, Париж.

Анатолий Зверев. Дон Кихот. 1970 г. Частное собрание.

На выставке в честь тридцатилетия МОСХа, проходившей в 1962 г. в московском Манеже, тогдашний глава государства Н. С. Хрущёв подверг «нонконформистов» жёсткой критике. Однако скандал «планировался» с обеих сторон — не только властями, но и самими художниками. Для многих «неформалов» он послужил началом карьеры на Западе. Спустя некоторое время после выставки «нонконформисты» ушли «в подполье»: они устраивали показы своих работ на частных квартирах, иногда в клубах и кафе, а также в научно-исследовательских институтах. Некоторые художники нашли покровителей и покупателей в среде научно-технической интеллигенции.

Сюрреализм и концептуальное искусство

Уже в конце 50-х гг. сложилась группа художников, увлечённых европейским и американским сюрреализмом, но в полной мере они заявили о себе во второй половине 60-х и в 70-х гг. Каждый художник

разрабатывал собственный, легко узнаваемый набор изображений-знаков.

Владимир Борисович Янкилевский (родился в 1938 г.) окончил художественную студию при Московском полиграфическом институте. Его произведения — «Атмосфера Кафки» (1969 г.), серия гравюр «Мутации» (70-е гг. XX в.) и другие — представляют собой ребусы, сложенные из разнообразных значков, которые вызывают ассоциации с таблицами, диаграммами, графиками и т. п. Позднее Янкилевский начал создавать трёхмерные объекты.

Илья Иосифович Кабаков (родился в 1933 г.) выбрал для своих работ иной изобразительный «словарь»: картинки к детским книжкам, штампы советской наглядной агитации — стенды, стенгазеты, плакаты. Однако в композициях художника они теряют свои привычные функции, и зрителю предлагается придумать им другое назначение. Содержание произведений Кабакова строится на столкновении изобразительного и текстового ряда. Таковы, например, работы «Смерть собачки Али» (1969 г.), «Составьте по картинке рассказ» (1977 г.).

Для Эдуарда Аркадьевича Штейнберга (родился в 1937 г.) характерно обращение к авангарду 10-20-х гг., к элементам супрематической живописи («Композиция. Памяти Казимира Малевича», 1970 г.). Дмитрий Михайлович Краснопевцев (1925–1991) свои «стилистические фигуры» (с отсылкой на итальянскую метафизическую живопись) — кувшины, раковины, свитки — выполнял по единой «технологии» чёткого, контрастного распределения светотени («Свиток с неизвестным алфавитом», 1962 г.), что сближает его работы с печатной графикой.

Илья Кабаков. Из цикла «Вопросы и ответы». 1976 г.

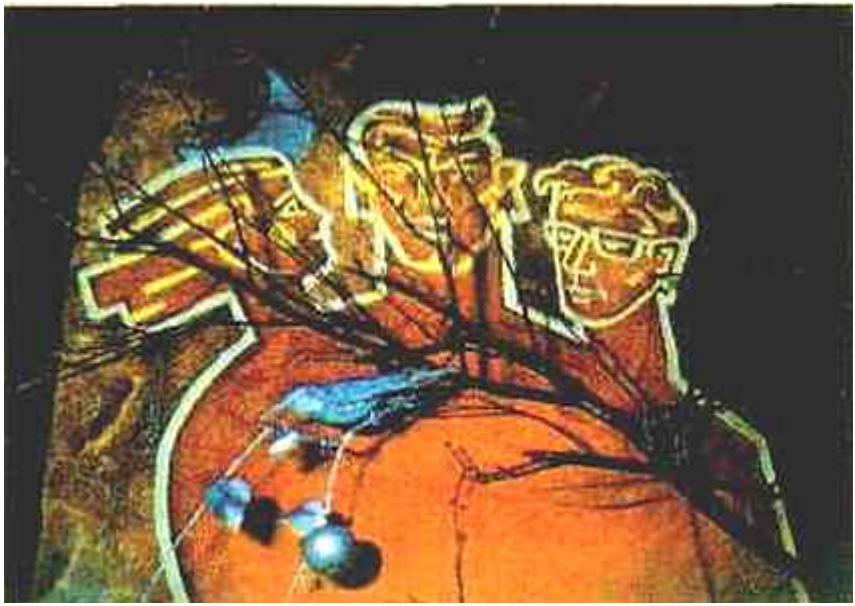
Соц-арт

Слово «соц-арт» придумали московские художники Виталий Анатольевич Комар (родился в 1943 г.) и Александр Данилович Меламид (родился в 1945 г.) по аналогии с американским поп-артом, который они изучали по зарубежным журналам.

Представители соц-арта также использовали продукцию массового потребления, а кроме того — расхожие приёмы социалистического реализма, плакаты, различные штампы советской идеологической пропаганды, переосмысливая всё это в гротескно-ироническом стиле.

Однако, находясь на границе между искусством и жизнью, мастера западного и отечественного «артов» двигались в противоположных направлениях: «поп» — в сторону искусства, «сои» — в сторону жизни.

Наряду с творчеством И. И. Кабакова соц-арт пользовался особенной популярностью на Западе в качестве узнаваемого явления (аналога поп-арта) и одновременно советской «экзотики».



Виталий Комар, Александр Меламид. Рай. Инсталляция-комната. Фрагмент. 1972–1973 гг. Фотография.

Следующим крупным выступлением «нонконформистов» стала выставка на пустыре в московском районе Беляево (1974 г.), которую городские власти в присутствии иностранных журналистов разогнали с помощью бульдозеров (она вошла в историю как «Бульдозерная выставка»). Событие получило международную огласку, и спустя две недели уже с разрешения властей в Измайлове состоялась новая выставка на открытом воздухе. С тех пор в официальных экспозициях, в частности на выставках, проходивших в Москве на Малой Грузинской улице с 1974 г. до середины 80-х гг., допускалось большее разнообразие тем, традиций, манер исполнения.

В 70-80-х гг. среди «нонконформистов» всё более популярными становились формы авангардного искусства, такие, как акции, хэппенинги, перформансы. Здесь художник представлял не какую-либо работу, а самого себя как носителя идеи. Произведения стали частью (реквизитом) театрализованного действа или иллюстрацией к художественной программе.

В 80-90-х гг. русское искусство развивалось параллельно западному. Возникли частные галереи (М. Гельмана, А. Салаховой и др.), поддерживающие «нетрадиционные» формы искусства. Сегодня произведения мастеров самых разных направлений

можно видеть на крупнейших экспозициях, включая выставки в Государственной Третьяковской галерее и Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Приложение

ДОКОЛУМБОВА АМЕРИКА
Мексиканский залив
залив Кампече
КАРИБСКОЕ МОРЕ
ТИХИЙ ОКЕАН

Искусство доколумбовой Америки

К тому моменту когда Христофор Колумб открыл Америку (1492 г.), большинство её обитателей-индейцев были кочевниками. Однако некоторые индейские народы уже несколько тысячелетий вели оседлый образ жизни и занимались земледелием. Очагов древней цивилизации было два. Первый находился в Центральной Америке, на территории современных Мексики, Гватемалы и Гондураса. Второй располагался в Южной Америке на плоскогорье Анд — это земли современных Перу, Боливии, Колумбии, Эквадора и Чили.

Здесь существовали могущественные государства с высокоразвитой культурой. Некоторые из них исчезли задолго до Колумба, другие были уничтожены во время конкисты (*исп.* conquista) — завоеваний испанцев и португальцев в Мексике, Центральной и Южной Америке в конце XV–XVI вв.

Завоеватели-конкистадоры мало интересовались культурой покорённых народов: они жаждали золота. Города и дворцы разрушались, золотые изделия переплавлялись в слитки — так их удобнее было вывозить. Письменностью у индейцев владели в основном жрецы и правители, поэтому с разрушением государств память о прошлом быстро угасла. Джунгли и пески поглотили развалины городов. Великие цивилизации Америки ушли в небытие, казалось навсегда.

Древнейшая из известных сейчас цивилизаций доколумбовой Америки — культура *ольмеков*. Она существовала на побережье Мексиканского залива приблизительно во II–I тысячелетиях до н. э. и исчезла в начале новой эры. Эта цивилизация названа так по имени народа, жившего здесь значительно позже — в XI–XIV вв. Ольмеки владели письменностью, но язык их неизвестен, и надписи расшифровать пока не удаётся. Они строили города, которые, как и у других народов Центральной Америки, прежде всего были святилищами, а уже потом крепостями и центрами ремёсел и торговли, как было, например, в Западной Европе. Храмы ольмеков стояли на ступенчатых пирамидах, впоследствии этот архитектурный приём у ольмеков переняли и другие центральноамериканские цивилизации. В храмах жрецы приносили богам человеческие жертвы; ритуальные убийства — общая черта древнеиндейских культур. Главным божеством был ягуар (сохранилось множество его изображений); более того, человеческие лица в ольмекском искусстве имели несколько «кошачьи» черты.

Загадочны самые характерные памятники ольмекской

культуры — огромные каменные «головы» высотой до трёх метров и весом до сорока тонн. Их лица имеют явно африканские черты. Кого они изображают — неизвестно. Непонятно и предназначение «голов», а ведь их зачем-то доставляли вручную за десятки километров от каменоломен!

Голова. Культура ольмеков. Ла-Вента.

Ольмеки были прекрасными мастерами по обработке камня.

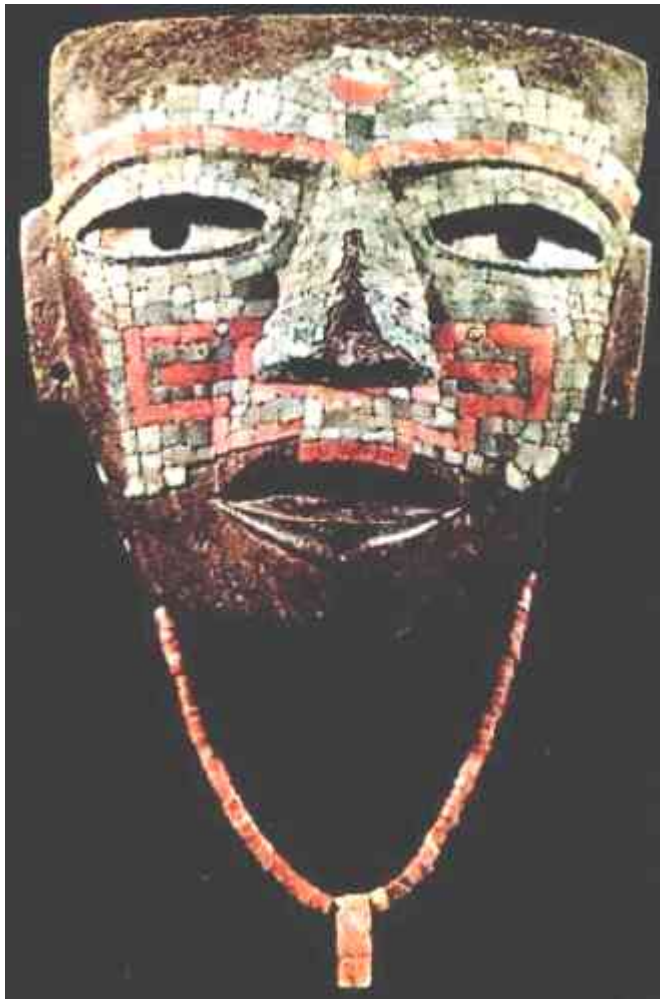
О закате ольмекской культуры ничего не известно. В более поздние американские цивилизации перешло многое из искусства этого загадочного народа.

Так называемый классический период центральноамериканских культур изучен лучше. У истоков его находится культура *Теотиуакана* (II в. до н. э. — VII в. н. э.). Так назывался город, находившийся недалеко от современного Мехико. Два главных храма, посвященных Солнцу и Луне, располагались на огромных пирамидах (храм Солнца стоял на пирамиде высотой почти шестьдесят пять метров). Центр города, названный испанцами Сьюдадела (Цитадель), состоял из возвышающихся одна над другой террас, где размещались пятнадцать малых пирамид и грандиозное святилище Кетцалькоатля (Пернатого Змея), одного из самых чтимых

божеств Центральной Америки. Храмы были украшены разноцветными росписями и статуями богов. Глаза изваяний инкрустировали перламутром и драгоценными камнями, а сами статуи ярко раскрашивали. Печатью высочайшего мастерства отмечены и другие произведения искусства, созданные мастерами Теотиуакана: расписная керамика и ритуальные каменные маски.

Цивилизации «классического» периода были разрушены нашествием народа *тольтеков.* В VII в. они пришли на плодородные земли из мексиканских пустынь и к X в. создали собственную культуру, исполненную своеобразной мрачной выразительности. Среди развалин их столицы Толлана до сих пор возвышаются четырёхметровые статуи суровых воинов с изображением бабочки на груди. Это не совсем скульптуры, скорее, каменные столбы, которым с помощью резьбы придан человеческий облик. Когда-то они поддерживали алтарь храма Тлауискальпантекутли (Владыка Рассвета), а бабочка символизировала планету Венеру — одно из воплощений божества Кетцалькоатля.

В XI в. с севера пришли новые завоеватели — *ацтеки.* Усвоив многое из наследия более древних культур, они создали могучую цивилизацию. Как и у других народов Центральной Америки, огромное место в их жизни занимала религия, возможно самая жестокая в Новом Свете. Боги ацтеков требовали человеческих жертвоприношений ежедневно — иначе миру грозила бы гибель, — а богов у них было множество. Чтобы добыть нужное количество жертв, ацтеки совершали набеги на соседние племена; это называлось священной «войной Цветов».



Маска. Культура Теотиуакана. Национальный антропологический музей, Мехико.

Статуи воинов. Культура тольтеков. Толлан (Мексика).

Всё искусство ацтеков было подчинено главной цели — умилостивить богов. Их храмовая скульптура отличалась великолепием. Сохранилось описание огромной статуи, усыпанной драгоценными камнями и жемчугом, украшенной ожерельями из золотых черепов и серебряных сердец, символизировавших сцену из обряда жертвоприношения. Такие статуи, конечно, не сохранились: испанцев интересовали золото и драгоценные камни, а не изделия из них. Однако можно судить о том, как они выглядели, по статуям попроще. Например, сохранилось изваяние высотой два с половиной метра, изображающее богиню земли и смерти Коатликуэ. Его форма лишь отдалённо напоминает человеческую фигуру. Ни лица, ни головы вообще нет: перед зрителем не личность, а сила — рождающая и убивающая. Вся статуя состоит из символов рождения и смерти: початков кукурузы, бобов какао, когтей и клыков ягуара, человеческих ладоней и черепов. Черепа и кости — символы смерти — частые мотивы в этом искусстве.

Ювелирное мастерство ацтеков известно главным образом по

рассказам, сохранились лишь немногие его образцы. Вот как описывает изделия индейцев поражённый очевидец: «Они могут отлить птицу с движущимся языком, головою и крыльями или отлить обезьяну или другое животное с подвижным языком, головой, и ногами, и руками, а в руки вложить игрушку, так что кажется, что она танцует с нею. Более того, они берут слиток, половина которого из золота, а половина — из серебра, и отливают рыбу со всеми её чешуйками, причём одна чешуйка золотая, а другая серебряная».

Поражала своим великолепием и столица ацтеков Теночтитлан, основанный в 1325 г. Испанцы назвали его «озёрной Венецией»: центр города стоял на острове посреди озера, и его окружали постройки на сваях и дамбах. Дамбы были перерезаны каналами, через которые перебрасывали подъёмные мосты. Стенки каналов украшались изразцами и мозаикой. В 1521 г. Теночтитлан разрушили испанцы, под предводительством Эрнана Кортеса уничтожившие государство ацтеков.

На юго-востоке Мексики, в Гватемале, Белизе и Гондурасе с IV в. существовала, вероятно, высочайшая цивилизация Нового Света — культура народа *майя.* Они обладали поразительными математическими и астрономическими познаниями, оставив европейцев того времени далеко позади. У них существовала развитая система письма, но почти все памятники письменности были уничтожены после запрещения её Католической Церковью в XVI в. Города майя — Ушмаль, Паленке, Копан, Чичен-Ица и многие другие — были красивы и величественны. Архитектура их свидетельствует о влиянии традиций ольмеков и Теотиуакана: ступенчатые пирамиды, увенчанные грандиозными храмами, площадки для ритуальной игры в мяч, внешне напоминавшей современный баскетбол, и широкие площади для всенародных обрядов.

Пирамиды у народов Центральной Америки в отличие от египетских служили не гробницами, а своего рода пьедесталами, на которых высились храмы. Только одна из дошедших до наших дней пирамид майя была также гробницей — пирамида «Храма надписей» в Паленке. Своё название это сооружение получило из-за того, что буквально все его стены покрыты рельефными иероглифическими текстами.

Теночтитлан (на месте современного Мехико). Реконструкция.

Расцвет культуры майя пришёлся на конец I тысячелетия. В X в. их прекрасные города опустели. Причины этого до сих пор не выяснены: города не были разорены, жители, видимо, просто оставили их. В начале II тысячелетия центр культуры майя переместился на полуостров Юкатан, где цивилизация после короткого взлёта медленно угасла. Испанцы лишь довершили гибель некогда могущественного народа.

Учёные полагают, что люди заселяли Америку с севера, постепенно продвигаясь на юг. Поэтому Южная Америка была заселена позже Северной, и первые цивилизации появились там тоже позднее. Самая знаменитая из южноамериканских цивилизаций, конечно, империя *инков*. Этот индейский народ с XI в. жил на территории современного Перу. Империя инков занимала кроме Перу земли современной Боливии, южную часть Эквадора, север Чили и северо-запад Аргентины. Во главе её стоял обожествлённый правитель — Верховный Инка, носивший титул Сын Солнца. Сами инки составляли правящий слой империи и властвовали над покорёнными племенами. Испанцы, которые в 1513–1535 гг. под предводительством Франсиско Писарро завоевали государство инков, были поражены его богатством и великолепием. Из их рассказов известно, например, о «Золотом саде», который некогда украшал столицу инков — город Куско. Сад этот находился во дворе храма Солнца. Его размеры были приблизительно двести на сто метров. И сам сад, и

все его «обитатели» — люди, птицы, ящерицы, насекомые — изготовлены из золота и серебра в натуральную величину.

Архитектура и керамика инков менее совершенны, чем у народов Центральной Америки; их мастера работали с более податливым материалом — золотом. А испанцы предпочитали золото в слитках… Поэтому о мастерстве инкских художников можно судить главным образом по рассказам очевидцев. Жители Центральной и Южной Америки и сегодня делают ткани и сосуды, продолжающие традиции тысячелетней давности. Мотивы индейского искусства использовали такие крупные мастера, как мексиканские живописцы Диего Ривера (1886–1957) и Давид Альфаро Сикейрос (1896–1974). Изучение древних культур продолжается, принося всё новые и новые открытия.

Храм надписей. Культура майя. Паленке.

Настенная роспись. Культура майя. Бонампак, Мексика.

Словарь терминов

Абстрактный экспрессионизм (*англ.* abstract expressionism), **нью-йоркская школа** — течение в абстрактной живописи, возникшее в США около 1942 г. Его особенность — предельная спонтанность, импровизационность творческого акта, нередко использование приёма дриппинга (разбрызгивания или выдавливания краски прямо на холст). Такой метод исключает целенаправленно построенную форму, картина запечатлевает последовательность действий художника. Один из характерных признаков абстрактного экспрессионизма — крупный масштаб работ (порой более пяти метров в длину).

Абстракционизм (от *лат.* abstractus — «отвлечённый») — общее название ряда течений в изобразительном искусстве XX в., отказавшихся от понимания искусства как подражания природе, воспроизведения форм действительности.

Авангардизм, авангард *(франц.* avantgarde — «передний край», «передовой отряд»), — общее название ряда течений в искусстве XX в., демонстративно порывающих **с** установившимися художественными традициями *(фовизм,* кубизм, *футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм* и др.).

Акварель *(франц.* aquarelle, от *лат.* aqua — «вода») — прозрачные краски, разводимые в воде (обычно с клеем) и легко смываемые ею; техника графики и живописи этими красками; произведение, выполненное в такой технике.

Антаблемент *(франц.* entablement) — часть *ордера,* горизонтальная несомая часть архитектурной конструкции.

Анфилада *(франц.* enfilade, от enfiler — «нанизывать на нить») — ряд сообщающихся помещений, дверные проёмы которых находятся на одной оси.

Апсида (от *греч.* «апсидос» — «свод», «арка») — выступающая часть здания, перекрытая полукуполом или полусводом; в христианских храмах располагается в восточной (алтарной) части.

Аркада (от *франц.* arcade) — ряд одинаковых арок, опирающихся на столбы, колонны или *пилоны.*

Атлант (от *греч.* «Атлас», «Атлантос») — вертикальная опора в виде скульптурной мужской фигуры, поддерживающей перекрытие здания.

Аттик (от *греч.* «аттикос» — «аттический») — стенка над карнизом, венчающим сооружение, обычно украшенная *рельефом* или надписями.

База (от *лат.* basis — «шаг», «ступня», «основание») —

основание колонны.

Базилика (от *греч.* «базилике» — «царский дом») — прямоугольное в плане здание, разделённое внутри столбами или колоннами на продольные части — *нефы;* средний (главный) неф при этом, как правило, выше и шире боковых.

Балюстрада *(франц.* balustrade) — ограждение, состоящее из ряда фигурных столбиков (балясин), соединённых перилами.

Барабан — венчающая часть здания, имеющая цилиндрическую или многогранную форму, несущая на себе купол.

Барбизонская школа, барбизонцы — группа французских живописцев, работавших в 30-60-х гг. XIX в. преимущественно в жанре пейзажа (часто на *пленэре* в деревне Барбизон близ Парижа).

Барокко *(итал.* barocco — «странный», «причудливый») — стиль в европейском искусстве конца XVI — середины XVIII в. Для барокко характерно тяготение к ансамблю и синтезу искусств, большая степень взаимопроникновения архитектуры, скульптуры, живописи. Искусство барокко отличается пышностью, экзальтацией образов; ему свойственны контрастность, напряжённость, динамичность образов, стремление к совмещению реальности и иллюзии.

Бельведер (*итал.* belvedere — «прекрасный вид») — возвышающаяся над кровлей часть здания в виде беседки или павильона; беседка или павильон, расположенные на возвышенности в парке.

Бисквит *(франц.* biscuit) — белый неглазурованный матовый *фарфор.*

Болонский академизм направление, возникшее в конце XVI в. и занявшее в XVII в. значительное место в итальянской живописи. По мнению академистов — членов «Академии вступивших на правильный путь», — вечный идеал красоты воплощён в искусстве античности, Возрождения; совершенство формы, композиции, высокий уровень техники важнее содержания. В «Академии вступивших на правильный путь» были разработаны принципы обучения художников, которые легли в основу академической системы образования, существующей до сих пор.

Брутализм (от *англ.* brutal — «грубый») — направление в архитектуре Западной Европы, США и Японии 50-60-х гг. XX в. Его представители стремились к обнажению конструктивной системы постройки, выявлению архитектоники простых и подчёркнуто грубых архитектурных масс.

Витраж *(франц.* vitrage, от *лат.* vitrum — «стекло») —

изображение либо орнамент из цветного стекла или другого материала, который пропускает свет (в окнах, дверях).

Воздушная перспектива — метод передачи расстояния на плоскости путём смягчения очертаний, уменьшения яркости цвета и т. д.

Волюта *(лат.* voluta — «завиток», «спираль») — архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка.

Гемма *(лат.* gemma) — драгоценный или полудрагоценный камень с врезанными *(инталия)* или выпуклыми *(камея)* изображениями.

Гиперреализм *(англ.* hyperrealism, от *греч.* «гипер» — «сверх» и «реализм») — направление в живописи и скульптуре, возникшее в 60-70-х гг. в США. В его основе лежит детальное копирование фотографии, которая увеличивается при этом до размеров большого полотна. Стремясь сохранить все особенности фотоизображения, исключить влияние собственного видения, гиперреалисты использовали механические приёмы копирования: диапроекцию, масштабную сетку, аэрограф (пульверизатор) вместо кисти, шлифовку поверхности готовой картины.

Глазурь (от *нем.* Glas — «стекло») — стекловидное покрытие поверхности изделия *керамики,* закреплённое обжигом. **Глиптика** (от *греч.* «глифо» — «вырезаю») — искусство резьбы по драгоценному или полудрагоценному камню. **Гобелен** *(франц.* gobelin) — декоративный тканый ковёр.

Гравюра *(франц.* gravure) — вид графики, в котором изображение является оттиском рисунка, нанесённого на дерево, металл, линолеум и другие материалы; произведение, выполненное в такой технике.

Грунт (от *нем.* Grand — «основа») — покрывающий основу картины (холст, дерево, картон и т. д.) слой, на который наносятся краски.

Гуашь *(франц.* gouache) — непрозрачные краски, растираемые на воде с клеем и примесью белил; живопись такими красками.

Дадаизм (происхождение неясно: *франц.* dada — «игрушечный конёк», или *итал.* dada — «мама», или *рус.* и *румын.* — «ладно», или детский лепет) — литературно-художественное движение, возникшее во время Первой мировой войны. Движение было откровенно нигилистическим, не столько направлением в искусстве, сколько интеллектуальным бунтом, что нашло выражение главным образом в различных акциях, мистифицирующих публику и провоцирующих её на ответную реакцию возмущения. Дадаисты отвергали планомерное построение произведении искусства, канонизировали

случайность, прибегали к приёмам пародии на творчество и разрушения художественной формы.

Декор (от *лат.* decoro — «украшаю») — система украшений сооружения или изделия.

Закомара — в средневековой русской архитектуре полукруглое завершение верхней части стены церковного здания.

Замковый камень — клин, образующий середину арки.

Зернь — крошечные металлические шарики, напаянные на проволочный узор или гладкую поверхность ювелирного изделия.

Изразец — плитка из обожжённой глины, часто покрытая росписью или *глазурью.*

Импрессионизм (от *франц.* impression — «впечатление») — направление в живописи второй половины XIX — начала XX в., зародившееся во Франции, представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть окружающий мир и повседневную жизнь в их подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления.

Инкрустация *(лат.* incrustatio — «покрытие корой») — изображение, орнамент из различных материалов (дерева, металла, мрамора и др.), которые врезаны в поверхность изделия или сооружения и отличаются от неё цветом или фактурой.

Инталия *(итал.* intaglio — «резьба») — камень твёрдой породы (чаще драгоценный) с вырезанным углублённым рельефным изображением в противоположность *камее.*

Интерьер *(франц.* interieur — «внутренний») — внутреннее пространство здания.

Камея (*франц.* camee) — драгоценный или полудрагоценный резной камень с выпуклым изображением.

Капелла *(итал.* capella — «часовня») — в католической и англиканской церковной архитектуре небольшое отдельное сооружение или помещение для молитв одной семьи, хранения реликвий и т. д.; домашняя церковь.

Капитель *(лат.* capitellum — «головка») — вершина колонны.

Караваджизм — направление в западноевропейской живописи XVII в. Караваджистами называют группу живописцев разных европейских школ, выступивших последователями реалистических принципов творчества Микеланджело да Караваджо, но воспринявших в его работах прежде всего сюжетные, бытовые мотивы, интерес к простонародной натуре, принципы композиции крупнофигурных жанровых и евангельских сцен, живописные приёмы, основанные на напряжённости и резкости световых контрастов.

Кенотаф *(греч.* «кенотафион» — «пустая могила») — могила, не содержащая погребения и отмеченная знаком или памятником.

Керамика *(греч.* «керамике», от «керамос» — «глина») — изделия и материалы из глин и их смесей с неорганическими соединениями, закреплённые обжигом.

Классицизм (от *лат.* classicus — «образцовый») — идейно-художественное направление и стиль в европейском искусстве XVII в.; рассматривал античность как этическую и художественную норму. Ему свойственны гражданственность, героический пафос, пластическая гармония и ясность. Часто этот термин используют по отношению к искусству второй половины XVIII — начала XIX в., особенно к русскому (см. *неоклассицизм*). Коллаж *(франц.* collage — «наклеивание») — приём в изобразительном искусстве, когда на какую-либо основу наклеиваются материалы, отличающиеся от неё по цвету и фактуре; произведение, выполненное с помощью этого приёма.

Колорит *(итал.* colorito, от *лат.* color — «цвет») — сочетание цветовых *тонов* в произведениях изобразительного искусства.

Конёк — в русском деревянном зодчестве скульптурное завершение (в виде головы коня или птицы) бревна (охлупня), венчающего крышу. В современном словоупотреблении — верхнее ребро-гребень двух- или четырёхскатной крыши.

Консоль *(франц.* console) — архитектурная несущая конструкция: закреплённый в стене или столбе камень, конец балки и т. п. для поддержания карниза, колонны, балкона или предназначенный для установки статуи, вазы.

Концептуализм (от *лат.* conseptus — «мысль», «представление») — одно из направлений в искусстве *авангарда,* возникшее в 60-х гг. XX в. Его особенность состоит в принципиальном отказе от воплощения идеи в материале, т. е. в сведении искусства исключительно к феноменам сознания (принцип «искусства в голове»). Художники-концептуалисты осваивают знаковые системы, внедряются в поисках форм фиксации идеи в нехудожественные сферы (оперирование формулами, использование таблиц, чертежей, включение текстовых элементов и т. п.).

Крипта *(греч.* «криптэ» — «подземный тайник») — подземное или полуподземное помещение (преимущественно под *хором)* в западноевропейских католических церквах, использовавшееся как почётное место погребения, иногда служившее часовней.

Ксилография (от *греч.* «ксилон» — «срубленное дерево» и «графо» — «пишу», «рисую») — *гравюра* на дереве.

Кунсткамера *(нем.* Kunstkammer — «кабинет редкостей», «музей») — старинное название исторических, естественнонаучных, художественных коллекций, а также помещение для их хранения.

Курдонёр *(франц.* cour d'honneur — «почётный двор») — парадный двор дворца, особняка или усадьбы, заключённый между главным фасадом и симметрично расположенными выдвинутыми флигелями.

Лантерна *(итал.* lanterna — «фонарь») — небольшая башенка на верхушке купола, проёмы которой являются источником верхнего света.

Лессировка *(нем.* Lasierung) — тонкий слой прозрачной краски, который наносится на плотный слой живописи для усиления или ослабления цветового тона. Заключительный этап работы над картиной.

Линейная перспектива — способ передачи трёхмерного пространства на плоскости, при котором удалённые предметы изображаются уменьшенными по сравнению с находящимися ближе.

Литография (от *греч.* «литос» — «камень» и «графо» — «пишу», «рисую») — *гравюра* на камне.

Лоджия *(итал.* loggia) — помещение, открытое с одной, двух или трёх сторон, где стену заменяют колоннада, *аркада,* парапет.

Лубок, народная картинка (название происходит от липового лубка, излюбленного материала народного искусства) — произведение народной графики (как правило, печатное), отличающееся простотой и доходчивостью образа.

Майолика *(итал.* maiolica, от Majolica — старое название острова Майорка) — вид *керамики,* изделия из обожжённой глины, покрытые *глазурью,* с яркой росписью.

Мансарда *(франц.* mansarde — «чердак», по имени французского архитектора XVII в. Франсуа Мансара) — жилое или хозяйственное помещение над верхним этажом под двухскатной, с изломом крышей.

Маньеризм (от *итал.* maniera — «манера») — течение в европейском искусстве XVI в, отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения. Внешне следуя мастерам Высокого Возрождения, маньеристы утверждали неустойчивость, трагические диссонансы бытия, власть иррациональных сил, субъективность искусства. Основополагающим тезисом маньеризма является положение о «внутренней идее» (источником которой является воображение, личное творческое начало мастера) как основе художественного образа.

Марина *(итал.* marina, от *лат.* marinus — «морской») — морской вид, картина (рисунок, гравюра), изображающая море.

Масляная живопись — разновидность живописной техники, основанная на применении растительного масла в качестве

основного связующего вещества, а также на определённых приёмах работы с красками.

Медальон *(франц.* medaillon, от *итал.* medaglione) — круглое либо овальное поле, окружённое бордюром, часто включающее изобразительную или орнаментальную композицию.

Модерн *(франц.* moderne — «новейший», «современный») — стиль в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX в. (другие названия — «ар нуво» во Франции и в Англии, «югендстиль» в Германии, «Сецессион» в Австрии, «либерти» в Италии, «модернисмо» в Испании), использовавший новые технико-конструктивные средства, свободную планировку, своеобразный архитектурный декор для создания необычных, подчёркнуто индивидуализированных зданий, все элементы которых подчинялись единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство модерна отличает поэтика *символизма,* декоративный ритм гибких, текучих линий, стилизованный растительный узор.

Модернизм (от *франц.* moderne — «новейший», «современный») — общее название течений в искусстве конца XIX–XX вв., порвавших с классической традицией, традициями реализма.

Модуль *(лат.* modulus — «мера») — в пластических искусствах условная исходная мера, принятая для выражения кратных отношений размеров целого и составляющих его частей.

Мозаика *(франц.* mosaique) — изображение или орнамент, выполненные из цветных камней, смальты (кусочков цветного непрозрачного стекла) и т. д.

Мольберт *(нем.* Malbrett — «полка для живописи») — деревянный или металлический станок для живописи, на котором на различной высоте (и часто с различным наклоном) укрепляются подрамник с холстом, картон, доска.

Монограмма (от *греч.* «монос» — «один» и «грамма» — «буква») — сплетённые в виде вензеля начальные буквы имени, фамилии; условный знак, заменяющий подпись на произведении художника.

Нартекс *(позднегреч.* «нартекс» — «притвор») — входное помещение, примыкающее с западной стороны к христианскому храму, предназначенное для лиц, которые не допускаются на богослужение.

Натурализм (от *лат.* natura — «природа») — направление в литературе и искусстве конца XIX в., стремившееся к уподоблению художественного познания научному, к объективному и бесстрастному изображению реальности (прежде

всего человеческих характеров), их обусловленности физиологической природой и средой.

Неоимпрессионизм *(франц.* neoimpressionisme) — течение в живописи, возникшее во Франции около 1885 г., придавшее методический, научно обоснованный характер разложению сложных *тонов* на чистые цвета и приёмам письма отдельными мазками.

Неоклассицизм *(франц.* neoclassicisme) — идейно-художественное направление и стиль в европейском искусстве второй половины XVIII — начала XIX в.; направление в европейском искусстве начала XX в., считающие классические традиции искусства античности, Возрождения и *классицизма* высшей художественной нормой, идеалом и недосягаемым образцом.

Неопластицизм (от *греч.* «неос» — «новый» и «пластика») — доктрина «искусства чистой пластики», выработанная голландским *абстракционистом* Питом Мондрианом в начале XX в., полагавшая первейшей задачей «денатурализацию форм», очищение природы от иллюзорного многообразия и обнажение таящейся в ней первичной схемы.

Неф *(франц.* nef, от *лат.* navis — «корабль») — часть внутреннего помещения христианского храма, ограниченная с одной или с обеих продольных сторон рядом колонн или столбов.

Ордер (от *лат.* ordo — «ряд», «порядок») — сочетание вертикальных несущих опор (колонн, столбов) и горизонтальных несомых частей *(антаблемента)* архитектурной конструкции, их строение и художественное оформление.

Офорт *(франц.* eau forte — «крепкая водка», т. е. азотная кислота) — вид *гравюры* на металле, где углубления печатной формы создаются травлением металла кислотами; оттиск, полученный этим способом гравирования.

Палитра (от *франц.* palette — «пластинка») — небольшая тонкая и лёгкая доска четырёхугольной или овальной формы, на которой художник смешивает краски во время работы.

Палладианство — направление в европейской архитектуре XVII–XVIII вв., развивавшее принципы, заложенные в творчестве итальянского архитектора эпохи Возрождения Андреа Палладио (1508–1580).

Пандус (от *франц.* pente douce — «пологий склон») — наклонная поверхность, заменяющая лестницу.

Панно *(франц.* panneau) — изображение (живопись, *мозаика, рельеф)* для украшения стен, потолков.

Партер *(франц.* parterre, от par — «по» и terre — «земля») — в садово-парковом искусстве открытая часть парка с газонами и

цветниками, водоёмами, бордюрами из кустарника, часто украшаемая скульптурой, фонтанами и т. д. **Пастель** *(франц.* pastel) — цветные карандаши из красочного порошка без оправы; рисунок или живопись, выполненные ими.

Патина *(итал.* patina) — плёнка, образующаяся с течением времени на поверхности медных, бронзовых и латунных предметов под воздействием окружающей среды.

Пейзажный (английский) парк парк с живописной планировочной композицией, созданной как подражание естественной природе. Растения в пейзажном парке находятся в своём естественном состоянии. Важной чертой английского парка также является его органичное включение в окружающий пейзаж.

Перспектива (от *лат.* perspicio — «ясно вижу сквозь») — система изображения пространства и объёмных тел на плоскости.

Пилон *(греч.* «ворота», «вход») — массивный столб, служащий опорой для перекрытий либо установленный при парадном входе или въезде.

Пилястр, пилястра *(итал.* pilastro, от *лат.* pila — «столб») — плоский вертикальный выступ стены в виде четырёхгранного столба, имеющий те же детали, что и колонна: основание (базу), ствол и венчающую часть *(капитель)*.

Пинакотека (от *греч.* «пинакс» — «картина» и «теке» — «вместилище») — хранилище живописи, картинная галерея.

Плафон *(франц.* plafond — «потолок») — потолок или его центральная часть, украшенные живописным или скульптурным изображением, орнаментом.

Пленэр *(франц.* plein air — «открытый воздух») — передача в живописи красочного богатства натуры, проявляющегося в естественных, природных условиях, т. е. под открытым небом, под воздействием солнечного света и воздуха. Пленэрной называют живопись на открытом воздухе (вне мастерской). Пленэром — также группы, собранные для коллективной работы на открытом воздухе.

Подмалёвок — подготовительная стадия работы над картиной: проработка объёма изображённых предметов, фигур общим *тоном* или несколькими тонами в расчёте на то, что они будут просвечивать сквозь верхние слои краски.

Поп-арт *(англ.* pop art, сокращение от popular art — «популярное, общедоступное искусство») — течение в искусстве 50-60-х гг. XX в., для которого характерны использование и переработка образов массовой (популярной) культуры.

Портал *(нем.* Portal, от *лат.* porta — «вход», «ворота») — архитектурно оформленный вход в здание.

Портик *(от лат.* porticus) — крытый проход, образованный

колоннадой или *аркадой* и расположенной параллельно им стеной, часто образует галерею с открытой колоннадой, как правило на продольной стороне (но может украшать и торцевую сторону) здания, иногда имеет *фронтон* или *аттик*. В античной архитектуре портики бывали отдельными сооружениями.

Постимпрессионизм (*франц.* postimpressionisme, от *лат.* post — «после» и *франц.* impressionisme) — собирательное наименование нескольких направлений французского искусства конца XIX — начала XX в., декларировавших своё неприятие эстетики *импрессионизма* и хронологически следующих за ним направлений.

Постмодернизм (*англ.* postmodernism) — в 70-90-х гг. XX в. направление в общественной жизни и культуре современных индустриально развитых стран. Характерной особенностью постмодернизма является объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и художественных приёмов, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур.

Примитивизм, наивное искусство — направление в изобразительном искусстве конца XIX–XX вв.: программное, сознательное упрощение художественных образов и выразительных средств.

Притвор — входное помещение, примыкающее к западной стороне церкви, то же, что *нартекс*.

Пуантилизм (от *франц.* poimiller — «писать точками») — художественный приём в живописи: письмо раздельными чёткими мазками (в виде точек или мелких квадратов), наносящими на холст чистые краски в расчёте на их оптическое смешение в глазу зрителя.

Пуризм (от лат. purus — «чистый») — направление во французском изобразительном искусстве 20-х гг. XX в, провозглашавшее необходимость создания искусства декоративного по своим задачам, а по форме предельно строгого, очищенного от деталей и усложнений.

Растушёвка — растирание на листе бумаги линий и штрихов, проведённых карандашом, пастелью и т. д.

Рационализм (от *лат.* rationalis — «разумный») — совокупность архитектурных направлений первой половины XX в., стремившихся к соответствию архитектуры современным представлениям об обществе и искусстве и современным достижениям науки и техники.

Реализм (от *лат.* realis — «действительный», «вещественный») — понятие, характеризующее познавательную функцию искусства: объективное отображение действительности,

правда жизни, воплощённая специфическими средствами различных стилей и видов искусства. Реализм, понимаемый как тенденция развития мирового искусства, предполагает стилевое многообразие и имеет свои конкретно-исторические формы: наивное жизнеподобие древних наскальных изображений, идеализация античного искусства, одухотворённость и одновременно «натурализм» поздней готики и т. д. В современной эстетике и искусствознании отсутствует окончательное определение реализма, его хронологических рамок.

Рельеф *(франц.* relief, от *лат.* relevo — «поднимаю») — вид скульптуры, в котором изображение является выпуклым (или углублённым) по отношению к плоскости фона.

Рефлекс (от *лат.* reflexus — «отражённый») — отсвет, отражённый свет и цвет на какой-либо поверхности.

Ризалит (от *итал.* risalita — «выступ») — часть здания, выступающая за основную линию *фасада.*

Романтизм — идейно-художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII — первой половины XIX в. Основное в романтическом искусстве — чувства и фантазия автора. Единственное правило в искусстве для художника-романтика — это верность себе, искренность изобразительного языка. Нередко творения романтиков шокировали общество полным неприятием господствовавших вкусов, небрежностью, незавершённостью.

Ротонда *(итал.* rotonda — «круглая») — круглая в плане постройка, увенчанная куполом.

Руст (от *лат.* rusticus — «грубый», «неотёсанный») — тёсаный камень, лицевая поверхность которого грубо околота, обычно с узким, более гладким кантом по краям.

Светотень — градации светлого и тёмного, распределение различных по яркости цветов, оттенков, позволяющее воспринимать объём фигуры или предмета и окружающую их световоздушную среду. Светотень служит также важным средством эмоциональной выразительности. **Символизм** (от *греч.* «симболон» — «знак», «символ») направление в литературе и искусстве Европы конца XIX — начала XX в. Особенностями его являются многозначность образов, игра метафор и ассоциаций. Представляя разные стили эпохи (поздний *романтизм,* академизм, *постимпрессионизм, модерн),* мастера этого направления считали искусство символом непознаваемого, мира видений и грёз.

Скань (от *древнерус.* «скать» — «сучить», «свивать») — вид ювелирной техники: узор, выполненный из тонкой проволоки

(золотой, серебряной и др.), гладкой или свитой в верёвочку.

Слепок — точная копия скульптурного оригинала, выполненная заливкой гипса или другого материала в снятую с оригинала форму (гипсовую, восковую, пластилиновую).

Социалистический реализм — теоретический принцип и официальное художественное направление, господствовавшее в СССР с середины 30-х до начала 80-х гг. Его основными принципами были провозглашены правдивое изображение действительности в её революционном развитии, сочетание исторической конкретности образов с их героикой и романтикой. Сложилась жёсткая и безапелляционная программа социалистического реализма, основанная на прославлении революционной борьбы народа и его вождей, советского строя, социалистического строительства и трудового энтузиазма. Художественное творчество определяли лозунги коммунистической идейности, партийности и народности.

Стека *(итал.* stecca) — деревянная, костяная или металлическая палочка с расширенными в виде лопатки концами, инструмент скульптора при лепке из глины, воска и других мягких материалов.

Стела *(греч.* «стеле» — «столбы») — вертикально стоящая каменная плита с вырезанной надписью или изображением.

Стиль революции — вызванный к жизни Великой Французской революцией (1789–1799 гг.) стиль декоративно-прикладного искусства Франции, отказавшийся от бесполезной роскоши и обратившийся к простым, часто даже простонародным формам бытовых предметов.

Стиль Реставрации — во Франции стиль декоративно-прикладного искусства, получивший распространение после Реставрации (1815–1830 гг.), унаследовавший многое от ампира, но полностью утративший присущую ему строгость пропорций и форм. Украшения стиля Реставрации стали чрезмерно тяжеловесными и пышными.

Супрематизм (от *лат.* supremus — «наивысший») — направление в авангардистском искусстве России, основанное в 1913 г. К С. Малевичем. Композиции супрематизма организуются из разноцветных плоскостей, имеющих форму квадрата, прямоугольника, круга, треугольника, креста. Такие комбинации должны были выразить абсолютные, «высшие» начала реальности, постигнутые интуицией художника.

Сюрреализм *(франц.* surrealisme — «сверхреализм») — направление в искусстве XX в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом — разрыв логических связей,

заменённых субъективными ассоциациями.

Темпера *(итал.* tempera, от temperare — «смешивать краски») — краски, растёртые на яичном желтке или на клее, смешанном с маслом, разведённые в воде; техника живописи такими красками.

Тёплые и холодные цвета — цвета, расположенные в тёплой (красный, жёлтый, оранжевый) и холодной (синий, фиолетовый, зелёный) частях спектра.

Терракота *(итал.* terracotta — «обожжённая глина») — вид *керамики,* неглазурованные изделия из обожжённой цветной глины с пористым черепком.

Тон (от *греч.* «тонос» — «напряжение», «ударение», «сила») — 1) световой тон — простейший элемент *светотени,* степени светлоты, насыщенности светом отдельного видимого участка — части формы, теневой или освещенной части предмета и т. п.; 2) цветовой тон — исходный, простейший элемент как цвета в действительности, так и *колорита* в произведениях искусства: качество каждого цветового оттенка, который соответствует отдельному участку натуры или изображения, по отношению к основным цветам спектра. Тон выражает специфичность оттенка (например, лимонно-жёлтый, огненно-красный и т. д.) и фиксирует изменения определённого цвета в сторону большей или меньшей светлоты, большей или меньшей затемнённости, не затрагивая самой сущности цвета предмета; 3) общий тон — цветовой строй художественного произведения, основной оттенок, обобщающий или подчиняющий себе все цвета картины. Краски в такой «тональной живописи» объединены общим тоном (например, серебристым, золотистым, тёплым, холодным и т. д.).

Фактура *(лат.* factura — «обработка») — характер поверхности произведения изобразительного искусства, её обработки.

Фарфор (от *перс.* «фегфур») — материал, получаемый спеканием глины, каолина (белой глины) и минеральных добавок, имеющий белый плотный (непористый) черепок; изделия из этого материала.

Фасад (от *итал.* faccia — «лицо») — внешняя сторона, внешний вид, вертикальная поверхность здания или его части.

Фаянс (от названия итальянского города Фаэнца) — материал, получаемый спеканием глины с минеральными добавками, имеющий мелкопористый (в отличие от фарфора) черепок и стекловидное покрытие, закреплённое обжигом — *глазурь*; изделия из этого материала.

Филигрань (итал. filigrana, от лат. fllum — «нитка» и «granum» — «зерно») — витые узоры из тонкой металлической

проволоки, то же, что скань.

Фовизм (от *франц.* fauve — «дикий») — течение во французской живописи начала XX в., для которого характерно предельно интенсивное звучание открытых цветов, сопоставление контрастных окрашенных плоскостей, заключённых в обобщённый контур, сведение формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и *линейной перспективы.*

Фонарь — то же, что *эркер;* то же, что *лантерна.*

Фреска (от *итал.* fresco — «свежий», «сырой») — живопись по сырой штукатурке *темперой.*

Фриз *(франц.* frise) — декоративная композиция (изображение или орнамент) в виде полосы на стене, ковре, паркете **и** т. д.

Фронтон *(франц.* fronton) — завершение *фасада* здания (обычно треугольной формы), образованное скатами крыши и карнизом.

Функционализм *(от лат.* functio — «исполнение») — направление в архитектуре XX в., утверждающее главенство практических функций, жизненных человеческих потребностей в определении планов и форм сооружений.

Футуризм (от *лат.* futurum — «будущее») — литературно-художественное направление начала XX в. в Италии **и** России. Футуристы с презрением отвергали прошлое, традиционную культуру во всех её проявлениях и воспевали будущее — наступающую эпоху индустриализма, техники, высоких скоростей и темпов жизни. Для живописи футуризма характерны «энергетические» композиции с раздробленными на фрагменты фигурами, в ней преобладают вертящиеся, мелькающие, взрывоподобные зигзаги, спирали, эллипсы, воронки. Один из основных принципов футуристической картины — симультанность (одновременность), т. е. совмещение в одной композиции разных моментов движения.

Хор *(греч.* «хорос») — в западноевропейских церквах первоначально место перед алтарём, предназначенное для певчих; позднее вся восточная (алтарная) часть храма.

Хоры — верхняя (на втором ярусе) открытая галерея, балкон внутри церкви или зала. На хорах располагались певчие, музыканты, а также орган.

Центрическое здание — здание в форме круга, квадрата или многоугольника, симметричное относительно вертикальной оси.

Цоколь *(итал.* zoccolo) — нижняя, обычно несколько выступающая часть наружной стены здания, сооружения, памятника, лежащая на фундаменте.

Шатёр — завершение *центрических* построек (колоколен,

башен, храмов и др.) в виде четырёхгранной или многогранной пирамиды либо конуса.

Шпалеры *(нем.* Spalier, от *итал.* spalliera) — безворсовые ковры, вытканные вручную по красочным картонам, созданным живописцами.

Эклектизм (от *греч.* «эклектикос» — «выбирающий») — условное собирательное название периода в развитии архитектуры **и** прикладного искусства европейских стран и США середины и второй половины XIX в., отличающегося нередко механическим соединением элементов разных стилей.

Экспрессионизм (от *лат.* expressio — «выражение») — течение в литературе и искусстве начала XX в., особенно ярко проявившееся в Германии и Австрии, провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение — главной целью искусства. Иногда этому понятию придаётся более широкий смысл — им обозначают совокупность явлений в искусстве конца XIX–XX вв., выражающих тревожное, болезненное мироощущение, присущее периодам социальных кризисов и беспокойств.

Эмаль *(франц* email, от *франк.* smeltan — «плавить») — техника, применяемая в ювелирном искусстве: прочное стекловидное покрытие, наносимое на металлическую поверхность и закрепляемое обжигом. Существует и холодная эмаль (без обжига). Эмалью называют также непрозрачную *глазурь* на *керамике,* белую или цветную, особенно характерную для *майолики.*

Эркер *(нем.* Erker) — прямоугольный, полукруглый, треугольный в плане, реже многогранный выступ в наружной стене здания, вынесенный за его пределы и освещаемый окнами. Эркер охватывает один или несколько этажей, обычно не опускается до земли.

Эскиз *(франц.* esquisse) — художественное произведение вспомогательного характера, являющееся подготовительным для более крупной работы и обозначающее её замысел и основные композиционные средства.

Этюд *(франц.* etude — «изучение») — художественное произведение вспомогательного характера, выполненное с натуры для тщательного её изучения.

Указатель имён

Айвазовский Иван Константинович (1817–1900) — русский живописец; картина «Девятый вал» (1850 г.) 371,*371,* 376,497

Аргунов Иван Петрович (1729–1802) — русский живописец; «Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784 г.) *188*

Ардуэн-Мансар, Жюль (1646–1708) — французский архитектор; Зеркальная галерея Большого дворца в Версале (совместно с Ш. Лебреном и А. Куазевоксом; 1678 г.); Вандомская площадь (1685–1701 гг.); Собор Дома инвалидов в Париже (1680–1706 гг.) 87–88, *87, 88, 89*

Арман (настоящее имя Арманд Фернандес, родился в 1928 г.) — французский художник; картина «Венера из кисточек для бритья» (1969 г.) 580, 580

Баженов Василий Иванович (1737 или 1738–1799) — русский архитектор; проект Михайловского (Инженерного) замка в Санкт-Петербурге (1797–1800 гг.); Фигурные (Виноградные) ворота в Царицыне (1778 г.); дом П. Е. Пашкова в Москве (1784–1786 гг.) 178, *178,* 179–181, *179, 180*

Базелитц, Георг (настоящая фамилия Керн, родился в 1938 г.) — немецкий художник; «Семейный портрет» (1975 г.) *582,* 583

Бакст Лев Самуилович (настоящая фамилия Розенберг, 1866–1924) — русский живописец, график, театральный художник; «Танец семи покрывал» (эскиз костюма Саломеи к пьесе О. Уайльда «Саломея»; 1908 г.), «Одалиска» (эскиз костюма к балету «Шехеразада»; 1910 г.) 489, *489*

Бари, Антуан Луи (1796–1875) — французский скульптор 306

Барлах, Эрнст (1870–1938) — немецкий скульптор; скульптура «Мститель» (1923 г.), «Памятник павшим» для собора в Гюстрове (1927 г.) 519, *519,* 520, *520*

Бачичча (настоящее имя Джованни Баттиста Гаулли, 1639–1709) — итальянский живописец; плафон «Триумф имени Иисуса» в церкви Иль-Джезу в Риме (70-е — начало 80-х гг. XVII в.) 18, *18*

Бейерен, Абрахам, ван (1620 или 1621–1690) — голландский живописец 68

Бекман, Макс (1884–1950) — немецкий живописец, график 541

Бенуа Александр Николаевич (1870- I960) — русский живописец, график, театральный художник, историк искусства, художественный критик; иллюстрация к поэме А. С. Пушкина

«Медный всадник» (1905–1907 гг.) 460, 488–489, 488, 491

Беренс, Петер (1868–1940) — немецкий архитектор; Турбинная фабрика концерна AEG в Берлине (1909 г.), дом Кано в Эппенгаузене (1909–1910 гг.), здание Посольства Германии в Санкт-Петербурге (1911–1912 гг.), комплекс зданий завода в Оберхаузене (1921–1925 гг.) 417–419, *418,419*

Бёрдсли, Обри Винсент (1872–1898) — английский график, писатель; иллюстрации к книге «Смерть Артура» Т. Мэлори (1893–1894 гг.), пьесе «Саломея» О. Уайльда (1894 г.), поэме «Похищение локона» А. Попа (1896 г.), книге Э. К. Доусона «Пьеро минуты» (1897 г.); обложки для серии книг «Библиотека Пьеро» (1896 г.); рисунки для журнала «Савой» (1896 г.) 425–428, *426, 427, 428,* 488

Берн-Джонс, Эдуард (1833–1898) — английский художник; акварель «Сидония фон Борк» (I860 г.), картины «Последний сон короля Артура в Аваллоне» (1881–1898 гг.), «Зеркало Венеры» (1898 г.) 353–356,*354,355,356*

Бернини, Лоренцо (1598–1680) — итальянский архитектор и скульптор; палаццо Барберини (совместно с К. Мадерна и *Ф. Борромини;* 1625–1663 гг.); статуя «Давид» (1623 г.); площадь Святого Петра в Риме (1657–1663 гг.); фонтан «Четыре реки» (1648–1651 гг.); скульптурный портрет кардинала Шипионе Боргезе (около 1632 г.); скульптурные композиции «Похищение Прозерпины» (1621–1622 гг.), «Аполлон и Дафна» (1622–1624 гг.), «Экстаз Святой Терезы» (1645–1652 гг.) 12–16, *12, 13, 14, 15, 16,* 89, 90

Блейк, Уильям (1757–1827) — английский живописец, график, поэт; иллюстрации к собственному сборнику «Песни неведения» (1789 г.), Книге Иова (1821 г.) и «Божественной комедии» Данте Алигьери (1824–1827 гг.); картины «Жалость» (около 1795 г.), «Сон Иакова» (1800–1805 гг.) 248–250,*248,249, 250,* 356, 358

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870–1905) — русский живописец; картины «Автопортрет с сестрой» (1898 г.), «Гобелен» (1901 г.), «Водоём» (1902 г.), «Изумрудное ожерелье» (1903–1904 гг.) 472, 485–488, *486,487,* 495

Боровиковский Владимир Лукич (1757–1825) — русский живописец; портреты М. И, Лопухиной (1797 г.), сестёр А. Г. и В. Г. Гагариных (1802 г.), А. Б. Куракина (1801–1802 гг.) 193–195, *194,* 497

Борромини, Франческо (1599–1667) — итальянский архитектор; церковь Сант-Аньезе (1653–1661 гг.); палаццо Барберини (совместно с К. Мадерна и *Л. Бернини;* 1625–1663 гг.); церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме (1634–1667 гг.)

11–12, *12, 14*

Брак, Жорж (1882–1963) — французский художник; картины «Дома в Эстаке» (1906 г.), «Натюрморт со скрипкой и кувшином» (1910 г.), «Композиция с трефовым тузом» (1913 г.) 540,543–546,*545, 546,557*

Браувер, Адриан (1605 или 1606–1638) — фламандский живописец; картины «Неприятные отцовские обязанности» (30-е гг. XVII в.), «Сцена в кабачке» (около 1632 г.), «Пьющие за столом» (около 1633–1636 гг.) 60–62, *61, 62*

Бреге, Абрахам Луи (1747–1823) — французский мастер-часовщик 263-264

Брейгель, Ян, Старший (по прозвищу Бархатный; 1568–1625) — фламандский живописец, гравёр; картина «Земной рай» *46*

Брюллов Карл Павлович (1799–1852) — русский живописец; картины «Итальянский полдень» (1827 г.), «Всадница» (1832 г.), «Последний день Помпеи» (1830–1833 гг.), «Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приёмной дочерью Амацилией Паччини» (около 1842 г.), портрет Н. В. Кукольника (1836 г.) 284–287, *284, 285, 286, 287,* 497

Бурдель, Эмиль Антуан (1861–1929) — французский скульптор; скульптуры «Голова Аполлона» (1900 г.), «Геракл, стреляющий из лука» (1909 г.), «Пенелопа» (1912 г.). «Победа» (1918 г.); статуя «Сафо» (1924–1925 гг.) 420–422, *420, 421, 422,* 425

Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — русский живописец, поэт 540,601, 614

Буше, Франсуа (1703–1770) — французский живописец; картины «Лежащая девушка» (1752 г.), «Купание Дианы» (1757 г.) 115, *115,* 118

Ван Гог, Винсент (1853–1890) — голландский живописец, работал во Франции; картины «Красные виноградники» (1888 г.), «Сеятель» (1888 г.), «Хлеба и кипарисы» (1889 г.), «Подсолнечники» (1889 г.), «Портрет доктора Гаше» (1890 г.) 337, *340,* 341, *341,* 358, 455, 473, 523, 536

Ван Дейк, Антонис (1599–1641) — фламандский живописец; картины «Семейный портрет» (около 1620–1621 гг.), «Портрет кардинала Гвидо Бентивольо» (1622–1623 гг.), «Портрет маркизы Бальби» (1622–1627 гг.), «Автопортрет» (конец 20-х — начало 30-х гг. XVII в.), «Портрет Филиппа ле Руа, сеньора де Равель» (1630 г.), два портрета Карла I (оба 1635 г.), «Портрет Филадельфии и Елизаветы Уортон» (вторая половина 30-х гг. XVII в.), «Портрет Томаса Уортона» (вторая половина 30-х гг. XVII в.) 29, 48, 53–56, 53, 54. 55,56,73, 144, 150, 192

Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926) — русский живописец; картины «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880 г.), «Алёнушка» (1881 г.), «Богатыри» (1881–1898 гг.); церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцеве (совместно с *В. Д. Поленовым;* 1881–1882 гг.); фрагмент росписи Владимирского собора в Киеве «Богоматерь» (1885–1896 гг.) 388–390,*389,390,* 391, 459,*459,*473, 482

Ватто, Жан Антуан (1684–1721) — французский живописец; картины «Затруднительное предложение» (1716 г.), «Общество в парке» (1717–1718 гг.), «Жиль» (около 1720 г.), «Вывеска лавки Жерсена» (1720 г.) 113–116, *114, 115, 116,*149,192,489,490

Веласкес, Диего Родригес де Сильва (1599–1660) — испанский живописец; портреты Оливареса (около 1617 г.), Филиппа IV; картины «Завтрак» (около 1617 г.), «Сдача Бреды» (1634–1635 гг.), «Венера перед зеркалом» (1650 г.), «Менины» («Придворные дамы»; 1656 г.), «Пряхи» (1657 г.), «Портрет инфанты Маргариты» (1660 г.) 37–40,*37,38,39,40,41,* 254, 572

Велде, Анри, ван де (1863-1957) — бельгийский архитектор, художник; дом «Блюменверф» в Уккеле и его интерьер (1895 г.); интерьер квартиры Г. Кесслера в Берлине (1900 г.), интерьеры Фолькванг-музея в Хагене (1900–1902 гг.), Веймарская школа искусств и ремёсел (1906 г.), здание и интерьер виллы Хохенхоф (1908 г.), здание театра Веркбунда в Кёльне (1914 г.; не сохранилось); Музей Крёллер-Мюллер в Оттерло (1937 г.) 399,414–417,*415,416, 417,443*

Венецианов Алексей Гаврилович (1780–1847) — русский живописец; картины «Захарка» (1825 г.), «На пашне. Весна» (первая половина 20-х гг. XIX в.), «На жатве. Лето» (середина 20-х гг. XIX в.) 292–293,292,293, 497

Верещагин Василий Васильевич (1842–1904) — русский живописец; картины из серии «Варвары» (1871–1872 гг.): «Представляют трофеи», «Апофеоз войны»; картины «Двери Тамерлана» (1872–1873 гг.), «Шипка — Шейново. Скобелев под Шипкой» (1878–1879 гг.) 384–385, *383, 384,385*

Вермер, Ян (1632–1675) — голландский живописец; картины «Девушка с письмом» (около 1657 г.), «Служанка с кувшином молока» (около 1658 г.), «Уличка» (около 1658 г.), «Вид Делфта» (около 1660 г.), «Кружевница» (1664–1665 гг.), «Искусство живописи» (около 1665–1667 гг.), «Любовное письмо» (около 1667 г.) 79, 82–85, *82, 83, 84, 85*

Воронихин Андрей Никифорович (1759–1814) — русский архитектор; Казанский собор в Санкт-Петербурге (1801–1811 гг.) 268,*268*

Врубель Михаил Александрович (1856–1910) — русский

живописец, график; картины «Демон сидящий» (1890 г.), «Портрет С. И. Мамонтова» (1897 г.), «Пан» (1899 г.), «Царевна-лебедь» (1900 г.), «К ночи» (1900 г.), «Демон поверженный» (1901 г.); панно «Микула Селянинович» (1896 г.), «Принцесса Грёза» (1896 г.) 459, 460, 482–485, *483,484,485*

Вюйяр, Жан Эдуард (1868–1940) — французский живописец; картины «Дама в синем» (1890 г.), «Лестница. Улица Мироменил» (1891 г.), «Штопальщица» (1891 г.), «Под лампой» (1892 г.), «Читающая» (1896 г.); картон «В комнатах» (1904 г.) 435–436,*436,* 438–442,*439,440,442*

Габриель, Жак Анж (1698–1782) — французский архитектор; Малый Трианон в Версале (1762–1764 гг.), площадь Людовика XV в Париже (ныне площадь Согласия; 1753–1775 гг.) 105–107, *106, 107,* 122, 199

Гауди-и-Корнет, Антони (1852–1926) — испанский архитектор; Барселона: дом Висенса и его интерьер (1878–1885 гг.), дворец Гуэль (1886–1891 гг.), дом Капричо (1883–1885 гг.); усадьба Гуэль (1884–1887 гг.): парк, галерея, дом привратника (1900–1914 гг.); дом Батло (1904–1906 гг.), дом Мила (1906- 19Ю гг.), церковь Саграда Фамилия (1884–1926 гг.; не закончена) 404–412, 404, 405,406,407, 408,409, 410, 411

Гёйнсборо, Томас (1727–1788) — английский живописец; картины «Супруги Эндрюс» (1749 г.), «Супруги Кирби» (около 1750 г.), «Повозка» (1767 г.), «Мальчик в голубом» (1770 г.), «Дама в голубом» (не позднее 1780 г.), «Портрет Сары Сиддонс» (1785 г.), «Утренняя прогулка» (1785–1786 гг.) 148, 150–151, *150, 151,* 152,254, 358

Ге Николай Николаевич (1831–1894) — русский живописец, график; картины «Тайная вечеря» (1863 г.), «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.), «Голгофа» (1893 г.) 369–370,370,372,372

Гоген Александр Иванович (1856–1914) — русский архитектор 464

Гоген, Поль (1848–1903) — французский живописец; картины «Таитянки» (1892 г.), «Женщина, держащая плод» (1893 г.), «Женщина под деревом манго» (1896 г.), «Жена короля» (1896 г.), «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём?» (1897 г.) 334, 337, 341, 343,343,344,431,434,436–437,441,455,473,523,527

Гойя-и-Лусиентес, Франсиско Хосе, де (1746–1828) — испанский живописец, график; картоны для шпалер: «Зонтик» (1777 г.), «Продавец посуды» (1778 г.); портреты королевской семьи (1800 г.), Исабели Ковос де Порсель (1806 г.); картины «Обнажённая маха» (около 1802 г.), «Одетая маха» (около 1802 г.), «Сатурн», «Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде» (около

1814 г.), «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (около 1814 г.); офорты из серии «Капричос»: «Когда рассветёт, мы уйдём», «Какой златоуст!», «Сон разума рождает чудовищ» (1797–1798 гг.); офорты из серии «Бедствия войны»: «Всё проходит», «Какое мужество!» (1810–1820 гг.) 212–219*,213,214,215,216,217, 218,476*

Голубкина Анна Семёновна (1864–1927) — русский скульптор; скульптура «Марья» (1901–1906 гг.); портрет П. С. Голубкина (1892 г.); рельеф над входом в Московский Художественный театр «Море житейское» («Волна» или «Пловец»; 1901 г.) 468–469, *468,469,* 497

Гондуэн, Жак (1737–1818) — французский архитектор 108–109, 202

Грабарь Игорь Эммануилович (1871 — I960) — русский живописец, историк искусства, первый директор Государственной Третьяковской галереи; картины «Мартовский снег» (1904 г.), «Неприбранный стол» (1907 г.) 493,*493, 494*

Грис, Хуан (1887–1927) — французский живописец; картина «Завтрак» (1915 г.) 534,546,547, 562

Гро, Жан Антуан (1771–1835) — французский живописец; картины «Наполеон на Аркольском мосту» (этюд; 1797 г.), «Бонапарт, посещающий зачумлённых в Яффе» (1804 г.), «Наполеон на поле битвы при Эйлау» (1808 г.) 224, *224,225*

Гропиус, Вальтер (1883–1969) — немецкий, американский архитектор; Германия: здание обувной фабрики «Фагус» в Альфреде-на-Ляйне (совместно с А. фон Мейером; 1911–1916 гг.), комплекс зданий «Баухауз» в Дессау (1925–1926 гг.); США: здание школы в Импингтон-Вилледже (1936 г.) 501, 504–506, *504, 505,* 515, 542,610

Гудон, Жан Антуан (1741–1828) — французский скульптор; «Портрет композитора К. В. Глюка» (1775 г.), скульптура «Вольтер, сидящий в кресле» (1781 г.) 112–113, *112, 113,* 192, 262

Давид, Жак Луи (1748–1825) — французский живописец; картины «Клятва Горациев» (1784 г.), «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей» (1789 г.), «Смерть Марата» (1793 г.), «Сабинянки, останавливающие битву между римлянами и сабинянами» (1795–1799 гг.), «Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар» (1800 г.), «Портрет мадам Рекамье» (1800 г.), «Портрет Наполеона» (1812 г.) 219–223, *219, 220, 221, 222, 223,* 226, 229

Дали, Сальвадор (1904–1989) — испанский художник; картины «Постоянство памяти» (1931 г.), «Частичная галлюцинация: шесть портретов Ленина на фортепьяно» (1931 г.), «Мягкая конструкция с варёными бобами: предчувствие

гражданской войны в Испании» (1936 г.), «Пылающий жираф» (1936 г.), «Осенний каннибализм» (1936 г.), «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения» (1944 г.), «Искушение Святого Антония» (1946 г.), «Мадонна порта Льигат» (1949 г.), «Атомная Леда» (1949 г.), «Христос Святого Иоанна креста» (1951 г.), «Атомистический крест» (1952 г.), «Открытие Америки Христофором Колумбом» (1959 г.) 566–572,*567,568,569, 570,571,572,575,580*

Дега, Эдгар (1834–1917) — французский живописец, график; картины «Балетный класс» (1875 г.), «Абсент» (около 1875–1876 гг.), «Голубые танцовщицы» (около 1897 г.), пастель «Женщина, расчёсывающая волосы» (1886 г.) 325–333, *328, 330, 332, 333,542,* 358, 441, 473, 494

Дейнека Александр Александрович (1899–1969) — русский живописец и график; картина «Оборона Петрограда» (1928 г.) 624, *624*

Де Кирико, Джорджо (1888–1978) — итальянский художник; картины «Башня» (1913 г.), «Ностальгия по бесконечному» (1913 г.), «Тайна дня» (1914 г.), «Ум ребёнка» («Вспоминающий»; 1917 г.) 554–556, *555,556*

Делакруа, Эжен Фердинанд Виктор (1798–1863) — французский живописец; картины «Данте и Вергилий» («Ладья Данте»; 1822 г.), «Хиосская резня» (1824 г.), «Смерть Сарданапала» (1827 г.), «Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 года)» (1830 г.), «Алжирские женщины в своих покоях» (1833 г.), «Битва при Нанси» (1828–1834 гг.) 232–236, *233, 234,235,236,* 432

Дени, Морис (1870–1943) — французский живописец; картины «Католическое таинство» (1890 г.), «Процессия под деревьями» (1892 г.), «Лестница в листве» (1892 г.) 435–438, *438*

Дерен, Андре (1880–1954) — французский живописец, график; «Автопортрет» (1905 г.), картины «Лодки в Коллиуре» (1905 г.), «Порт в Гавре» (1905–1906 гг.) 523–524, *524,* 557

Джонс, Иниго (1573–1652) — английский архитектор; Банкетинг-хаус в Лондоне (1619–1622 гг.) 135–136, *136,* 138

Добиньи, Шарль Франсуа (1817–1878) — французский живописец; картины «Запруда в долине Оптево» (1855 г.), «Берега реки Уазы» (конец 50-х гг. XIX в.) 314–315,*315*

Домье, Оноре (1808–1879) — французский живописец, график; литографии «Законодательное чрево» (1834 г.), «Улица Транснонен» (1834 г.); картина «Дон Кихот» (1866–1868 гг.) 318–319, *318, 319*

Донген, **Кес, ван** (настоящее имя Теодор Мари Корнёль; 1887–1968) — французский живописец; «Портрет Фернанды» (1905 г.), картина «Женщина в чёрной шляпе» 523, 525–527,526,

Дюпре, Жюль (1811–1889) — французский живописец; картины «Дубы у дороги» (середина 30-х гг. XIX в.), «Пейзаж с коровами» (1850 г.) 313–314,*314*

Жерико, Жан Луи Андре Теодор (1791–1824) — французский живописец; картины «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» («Портрет лейтенанта Р. Дьедонне»; 1812 г.), «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814 г.), «Бег свободных лошадей» (1817 г.), «Плот „Медузы“» (1818–1819 гг.), «Скачки в Эпсоме» (1821 г.) 229–232, *230, 231, 232,* 234, 252

Жилярди, Доменико (Дементий Иванович; 1785–1845) — русский архитектор; восстановление Московского университета после пожара 1812 г.; дом Луниных (1818–1823 гг.), Опекунский совет (1823–1826 гг.) 275, *275, 276,* 277

Жирардон, Франсуа (1628–1715) — французский скульптор; скульптурная группа «Аполлон и нимфы» для Версаля (1666 г.) 89–90, *90*

Захаров Андреян Дмитриевич (1761–1811) — русский архитектор; реконструкция Адмиралтейства (1806–1823 гг.) 265–267, *266*

Земпер, Готфрид (1803–1879) — немецкий архитектор, скульптор, живописец, археолог, теоретик архитектуры; Дворцовый театр в Дрездене (1838–1841 гг.; перестроен автором в 1871–1878 гг.) 160, 303, 305,*305*

Иванов Александр Андреевич (1806–1858) — русский живописец; картины «Явление Христа Марии Магдалине» (1834–1836 гг.), «Явление Христа народу» (1837–1857 гг.), «Аппиева дорога»; этюды к картине «Явление Христа народу»: «Голова Иоанна Крестителя», «Вода и камни под Палаццуола» 287–290, 288, 289, 290, 497

Йорданс, Якоб (1593–1678) — фламандский живописец; картины «Семья Йордане» (1621 г.), «Сатир в гостях у крестьянина» (около 1622 г.), «Бобовый король» (около 1638 г.), «Диоген» (около 1643 г.), «Праздник бобового короля» (около 1665 г.) 48, 56–60, *57,58,59,* 192

Казаков Матвей Фёдорович (1738–1812) — русский архитектор; Москва: Петровский подъездной дворец (Петровский замок; 1775–1782 гг.), здание Сената в Кремле (1776–1787 гг.), здание университета (1786–1793 гг.; восстановлено и перестроено *Д. Жилярди),* церковь Филиппа Митрополита (1777–1788 гг.) 180–181, *180, 181,* 275,275, 277

Камерон, Чарлз (40-е гг. XVIII в. — 1812) — шотландский архитектор, работал в России; Царское Село: павильон

«Камеронова галерея» (1783–1786 гг.); Павловск: павильон «Храм Дружбы» (1780–1782 гг.), Большой дворец (1782–1786 гг.) 177–179, *177, 178*

Каналетто (настоящее имя Джованни Антонио Каналь; 1697–1768) — итальянский живописец; картины «Венеция, площадь Сан-Марко, вид на собор Сан-Марко» (1723 г.), «Дворец дожей и площадь Сан-Марко» (1723 г.) 131–132, *132,* 133

Кандинский Василий Васильевич (1866–1944) — русский, немецкий живописец; картины «Дома в Мурнау на Обермаркте» (1908 г.), «Композиция VI» (1913 г.), «Импровизация Кламм» (1914 г.), «Композиция VIII» (1923 г.), «Доминирующая кривая» (1936 г.) 539, 540, 561, 607–610, *608, 609, 610,* 612

Канова, Антонио (1757–1822) — итальянский скульптор; скульптурные группы «Тесей, победитель Минотавра» (1781 г.), «Эрот, слетающий к Психее» (1792 г.), «Геракл и Лихас» (1796 г.); скульптурный портрет Паолины Боргезе-Бонапарт (1805–1807 гг.) 207–208, *207, 208*

Караваджо, Микеланджело, да (1573–1610) — итальянский живописец; картины «Вакх с чашей в руках» (около 1593 г.), «Корзина с фруктами» (1596 г.), «Ужин в Эммаусе» (1599 г.), «Призвание апостола Матфея» (1599–1600 гг.), «Обращение Савла» (1600–1601 гг.), «Положение во гроб» (1602–1604 гг.), «Успение Богоматери» (1605–1606 гг.) 20–24,*21,22,23,* 33, 92, 93, 161, 192

Карраччи — семья итальянских художников: **Лодовико** (1555–1619), **Агостино** (1557–1602), **Аннибале** (1560–1609); фреска «Триумф Вакха и Ариадны» в палаццо Фарнезе в Риме (1597–1604 гг.) 16–17, *16*

Кваренги, Джакомо (1744–1817) — итальянский архитектор, работал в России; Санкт-Петербург: здание Академии наук (1783–1785 гг.), Ассигнационный банк (1783–1788 гг.) 175–177, *177*, 195

Кент, Уильям (около 1684–1748) — английский архитектор, художник, декоратор; пейзажный парк на вилле Р. Б. Бёрлингтона в Чизике (1725–1730 гг.), дом в усадьбе Холкем-холл (30-е гг. XVIII в.) 138, 139, *139,* 140, *140*

Кипренский Орест Адамович (1782–1836) — русский живописец; портреты А. А. Челищева (1808–1809 гг.), Е. В. Давыдова (1809 г.), девочки в маковом венке (1819 г.), Е. С. Авдулиной (1822–1823 гг.), А С. Пушкина (1827 г.) 278–281, *278,279,280*

Кирхнер, Эрнст Людвиг (1800–1936) — немецкий живописец; картины «Красная башня в Халле» (1915 г.), «Улица» (1908–1919 гг.), «Встреча Шлемиля с тенью» (иллюстрация к «Истории Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо) 533, 536–

537,536,537

Клас, Питер (1597–1661) — голландский живописец; картина «Завтрак с ветчиной» (1647 г.) 68, *68*

Клее, Пауль (1879–1940) — швейцарский художник; картины «Полная луна» (1919 г.), «Вращающийся дом» (1921 г.), «Вспышка страха III» (1934 г.), «Смерть и пламя» (1940 г.) 540, 541–543,*542,543,* 561

Кленце, Франц Карл Лео, фон (1784–1864) — немецкий архитектор; Мюнхен: здание Глиптотеки (1816–1830 it.), Старая пинакотека (1826–1836 гг.); памятник Валгалла близ Регенсбурга (1830–1842 гг.) 192, 205–206, *205, 206*

Климт, Густав (1862–1918) — австрийский живописец; картины «Любовь» (1895 г.), «Музыка» (1895 г.), «Юдифь» (1901 г.), «Крестьянский сад с подсолнухами» (1905–1906 гг.), «Портрет Адели Блох-Бауэр» (1907 г.), «Поцелуй» (1908 г.), «Смерть и жизнь» (1916 г.); панно из цикла «Бетховенский фриз» — «Враждебные силы» (1902 г.) 442–448, *444, 445, 446,447,* 538

Кляйн, Ив (1928–1962) — французский художник 580, 582

Кнобельсдорф, Георг Венцеслаус (1699–1753) — немецкий архитектор, живописец; замок Шарлоттенбург в Берлине (1745 г.), королевская резиденция Сан-Суси в Потсдаме, пригороде Берлина (1745–1747 гг.) 156–157, *156, 157*

Констебл, Джон (1776–1837) — английский живописец; картины «Белая лошадь» (1819 г.), «Плотина и мельница в Дедхеме» (1820 г.), «Дедхемская долина» (1828 г.), «Стокбай Нейленд» (1836 г.), «Телега для сена» (этюд; 1821 г.) 152, 234, 250–253,*251,252,253,* 310, 349, 358, 574

Кончаловский Пётр Петрович (1876–1956) — русский живописец; «Портрет Г. Б. Якулова» (1910 г.), картина «Окно. Крым. Балаклава» (1929 г.) 598,*598, 625*

Коровин Константин Алексеевич (1861–1939) — русский живописец картины «Портрет хористки» (1883 г.), «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1888–1889 гг.), «Зимой» (1894 г.), «Бульвар Капуцинов» (1906 г.), «Рыбы, вино и фрукты» (1916 г.) 379, 392, 459, 476–477, *476, 477, 600*

Коро, Жан Батист Камиль (1796–1875) — французский живописец; картины «Шартрский собор» (1830 г.), «Гомер и пастухи» (1845 г.), «Воз сена» (60-е гг. XIX в.), «Девушка с мандолиной» (1865 г.) 309–312,*310,311*

Крамской Иван Николаевич (1837–1887) — русский живописец; картины «Христос в пустыне» (1872 г.), «Портрет Л. Н. Толстого» (1873 г.), «Неизвестная» (1883 г.), «Мина Моисеев» («Крестьянин с уздечкой»; 1883 г.) 363, 366–369, *368, 369,* 375, 377, 379

Куинджи Архип Иванович (1841–1910) — русский живописец; картины «Вечер на Украине» (1878 г.), «Берёзовая роща» (1879 г.) 376–377,*376,377,*494,497

Куприн Александр Васильевич (1880–1960) — русский живописец; «Натюрморт с синим подносом» (1914 г.) 598, 600

Курбе, Густав (1819–1877) — французский живописец; картины «Человек с трубкой» (1846 г.), «Похороны в Орнане» (1849–1850 гг.), «Мастерская художника» (1855 г.), «Волна» (60-е гг. XIX в.) 319–321, *319,320,321,* 345, 346, 356, 357

Кустодиев Борис Михайлович (1878–1927) — русский живописец; картина «Купчиха за чаем» (1918 г.) *492*

Ларионов Михаил Фёдорович (1881–1964) — русский художник, муж Н. С. Гончаровой; картины «Провинциальная франтиха» (1907 г.), «Отдыхающий солдат» (1910 г.), «Петух» («Лучистый этюд»; 1912 г.), «Лучизм» (1912 г.) 540, 598, 600–602, *601, 602,* 611, 616, 618

Левитан Исаак Ильич (1860–1900) — русский живописец; картины «Осенний день. Сокольники» (1879 г.), «У омута» (1892 г.), «Владимирка» (1892 г.), «Вечерний звон» (1892 г.), «Над вечным покоем» (1894 г.), «Март» (1895 г.) 392–395, *392, 393,394,395,* 473, 600

Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735–1822) — русский живописец; портреты П. А. Демидова (1773 г.), Г. И. Алымовой (1776 г.), М. А Дьяковой (1778 г.) 190–193, *191, 192,* 489

Леже, Фернан (1881–1955) — французский художник; картина «Ступени» (1914 г.) 544,*544,* 548, 562, 605

Ле Корбюзье (настоящее имя Шарль Эдуард Жаннере; 1887–1965) — французский архитектор, теоретик искусства; проекты «Дом-Ино» (1914 г.), «город-сад» в Пессаке близ Бордо (1926 г.), жилой дом в Марселе (1947–1952 гг.), Дворец правительства в Чандигархе (1951–1965 гг.), капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане (1950–1955 гг.), здание Центрального союза потребительских обществ (Центросоюза) в Москве (1929–1935 гг.); картина «Натюрморт» (1925 г.) 508–512,*508,509,510, 511,512,* 548

Лидваль Фёдор Иванович (Юхан Фредерик; 1870–1945) — русский архитектор; Санкт-Петербург: доходный дом Иды Лидваль (1899–1904 гг.), «Шведский дом» (1904–1905 гг.), доходный дом А Ф. Циммермана (1906–1908 гг.), гостиница «Астория» (1908 г.) 464–467,*464,465*

Лоррен, Клод (настоящее имя Клод Желлё; 1600–1682) — французский живописец, график; картины «Утро в гавани» (40-е гг. XVII в.), «Полдень» (1651 или 1661 г.) 96–97,97, 149, 152

Магритт, Рене (1898–1967) — бельгийский художник; картины «Чёрная магия» (1935 г.), «Красная модель» (1935 г.),

«Шедевр, или Мистерия горизонта» (1955 г.) 565–566, *565*

Майоль, Аристид (1861–1944) — французский скульптор; скульптура «Леда» (1902 г.), мраморная статуя «Средиземное море» («Мысль»; 1901–1905 гг.), монумент «Скованная свобода» (памятник Л. О. Бланки; 1905–1906 гг.), скульптуры «Флора» (1911 г.), «Иль-де-Франс» **(**1910–1932 гг.), памятник Полю Сезанну в Париже (1912–1925 гг.), скульптуры «Гора» (1935–1938 гг.), «Река» (1939–1943 гг.), «Гармония» (1940–1944 гг.) 358,422–425, *423,424,425,527*

Малевич Казимир Северинович (1878–1935) — русский художник; картины «Цветочница» (этюд; 1903 г.), «Косарь» (1912 г.), «Дама на остановке трамвая» (1913 г.), «Корова и скрипка» (1913 г.), «Авиатор» (1914 г.), «Супрематизм», «Чёрный супрематический квадрат» (1914–1915 гг.), «Крестьянка» (1928–1932 гг.) 540,611,612,613,*613,614, 616–618,616,617*

Мане, Эдуард (1832–1883) — французский живописец; картины «Лола из Валенсии» (1862 г.), «Завтрак на траве» (1863 г.), «Олимпия» (1863 г.), «Флейтист» (1866 г.), «Портрет Эмиля Золя» (1868 г.), «Завтрак в мастерской» (1868 г.), «Балкон» (1868 г.), «Бар в Фоли-Бержер» (1882 г.) 321–325, *322,323,324,325,* 326, 332, 346, 357, 358

Матисс, Анри (1869–1954) — французский художник; картины «Роскошь, спокойствие и наслаждение» (1904 г.), «Зелёная полоса» («Мадам Матисс»; 1905 г.), «Танец» (19Ю г.), «Музыка» (1910 г.), «Красные рыбки» (1911 Г.), «Марокканка» («Зора»; 1912 г.), «Натюрморт с раковиной» (1940 г.), «Попутай и сирена» (1952 г.); декоративное панно «Радость жизни» (1905–1906 гг.) 358, 473, 523, 524, 527–532, *527,528, 529, 530, 531,532,* 598

Милле, Жан Франсуа (1814–1875) — французский живописец; картины «Сборщицы колосьев» (1857 г.), «Анжелюс» (1859 г.), «Крестьянка, пасущая корову» (1859 г.), «Весна» (1868–1873 гг.) 316–317,*316,317*,325

Миллес, Джон Эверетт (1829–1896) — английский живописец; картины «Изабелла» (1849 г.), «Христос в доме Своих родителей» («Плотницкая мастерская»; 1850 г.), «Офелия» (1852 г.) *549–555,350,352,353*

Миро, Хоан (1893–1983) — испанский художник; картины «Вспаханное поле» (1923–1924 гг.), «Каталонский пейзаж. Охотник» (1923–1924 гг.), «Собака, лающая на луну» (1926 г.), «Верёвка и фигура 1» (1935 г.), «Полёт птицы вокруг женщины с тремя волосами» (1972 г.) 566, 572–575, 573, 574

Мис ван дер Роэ, Людвиг (1886–1969) — немецкий, американский архитектор; павильон Германии на

Международной выставке в Барселоне (1929 г.), комплекс зданий Иллинойсского технологического института (1940 г.), жилые дома на Лейк-Шор-драйв в Чикаго (1951 г.), здание Сигрем-билдинг в Нью-Йорке (совместно с Филипом Джонсоном; 1958 г.) 501, 506–507, *506, 507, 508,* 515, 582

Модильяни, Амедео (1884–1920) — итальянский живописец; «Портрет Х. Сутина» (1917 г.), картина «Обнажённая, откинувшаяся на белую подушку» (1917 г.) 534,*534,* 605

Мондриан, Пит (1872–1944) — голландский живописец; картины «Композиция с синим» (1937 г.), «Нью-Йорк-сити» (1942 гг.), «Бродвей буги-вуги» (1942–1943 гг.) 534, 556–559, *558,* 575, 577

Моне, Клод Оскар (1840–1926) — французский живописец; картины «Лягушатник» (1869 г.), «Впечатление. Восход солнца» (1872 г.), «Бульвар Капуцинок» (1873 г.), «Вокзал Сен-Лазар» (1877 г.), «Улица Монторгей. Праздник 30 июня 1878 года» (1878 г.), «Поле маков» (80-е гг. XIX в.), «Стог сена» (1886 г.) 325–326,325, *326,327,* 329,*329,330,* 331–332,*331,* 333, *334,* 358, 473, 608

Моро, Гюстав (1826–1898) — французский живописец картины «Эдип и Сфинкс» (1864 г.), «Явление» (около 1875 г.), «Единороги» (около 1885 г.) 431, *431,* 524, 527

Моррис, Уильям (1834–1896) — английский художник; картина «Королева Гиневра» (1858 г.) 353–356,353,355

Мунк, Эдвард (1863–1944) — норвежский живописец, график; картины «Больная девочка» (1885–1886 гг.), «Крик» (1893 г.), «Мадонна» (1894 г.), «Танец жизни» (1900 г.) 451–453,*451,452,453,* 533, 536

Мурильо, Бартоломе Эстебан (1618–1682) — испанский живописец; картины «Богоматерь с Младенцем» (1650–1655 гг.), «Святое Семейство» (1650–1655 гг.), «Мальчик с собакой» (50-е гг. XVII в.), «Продавщица фруктов» (70-е гг. XVII в.) 41–43,42,43, 160

Неизвестный Эрнст Иосифович (родился в 1925 г.) — русский скульптор, живописец, работает на Западе; скульптуры «Атомный взрыв» (1957 г.), «Дафна» (1963 г.), «Женский торс» (1963 г.), «Сердце Христа» (1973–1975 гг.) *594,* 595–596, *595*

Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942) — русский живописец; картина «Сергиевского цикла» «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890 гг.); картины «Под благовест» (1895 г.), «Философы» («Портрет П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова»; 1917 г.), портрет И. П. Павлова (1935 г.) 391, 459,474–475,474,475

Нольде, Эмиль (настоящая фамилия Хансен; 1867–1956) — немецкий живописец; картина «Танец вокруг золотого тельца» (1910 г.) 533, 537,*537,* 539,*539*

Овербек, Фридрих Иоганн (1789–1869) — немецкий живописец; картина «Италия и Германия» (1820 г.) 243, 247,247

Орта, Виктор (1861–1947) — бельгийский архитектор, художник; Брюссель: дом Тасселя (1892–1893 гг.), Народный дом (1896–1899 гг.; не сохранился), отель ван Этвелде (1899 г.), дом Сольве (1895–1900 гг.), дом Орта и его интерьер (1898–1900 гг.) 399, 412–414, *412, 413, 414*

Остаде, Адриан, ван (1610–1685) — голландский живописец; картины «Крестьянское общество» (1671 г.), «Скрипач возле крестьянского дома» (1673 г.) 80, *81*

Перов Василий Григорьевич (1834–1882) — русский живописец; картины «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861 г.), «Чаепитие в Мытищах» (1862 г.), «Тройка. Ученики мастеровые везут воду» (1866 г.), «Последний кабак у заставы» (1868 г.), «Охотники на привале» (1871 г.), портрет Ф. М. Достоевского (1872 г.) 363–365, 364, *365,* 474, 476, 494

Перро, Клод (1613–1688) — французский архитектор; восточный фасад Лувра (1667–1673 гг.) 88–89, *89,* 119

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878–1939) — русский живописец; картины «Сон» (1910 г.), «Купание красного коня» (1912 г.), «Мать» (1915 г.), «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна»; 1920 г.), «Смерть комиссара» (1920 г.) 596–597,596,597,611

Пигаль, Жан Батист (1714–1785) — французский скульптор; скульптура «Меркурий, завязывающий сандалию» (около 1738 г.) 111–112, *111,* 122

Пикассо, Пабло (1881–1973) — французский художник; картины «Девочка с голубем» (1901 г.), «Девочка на шаре» (1905 г.), «Авиньонские девицы» (1907 г.), «Портрет А. Воллара» (1910 г.), «Девушка с веером» (1910 г.), «Музыкальные инструменты» (1912 г.), «Мандолина и кларнет» (1914 г.), «Герника» (1937 г.), «Художник и его модель»; занавес к спектаклю «Парад» (1917 г.) 441, 473, 540, 543–546,544,545, *546, 548-555,549,550,551,552,* 557,619

Пиранези Джованни Баттиста (1720–1778) — итальянский живописец, график и архитектор; гравюра «Тюрьмы» (1945 г.) 125, *125,* 143

Писсарро, Камиль (1830–1903) — французский живописец, график; картины «Красные крыши. Деревенский уголок зимой» (1877 г.), «Бульвар Монмартр в Париже» (1897 г.) 325, 327, 329–330, 332–334,330,333,473

Поленов Василий Дмитриевич (1844–1927) — русский живописец; картины «Московский дворик» (1878 г.), «Бабушкин сад» (1878 г.), «Христос и грешница» (1887 г.) 377–379,*378,379,*

392, 459, 494, 497

Поллок, Джексон (1912–1956) — американский художник; картина «Без названия» (около 1945 г.) 575–576,576, 577

Пуссен, Никола (1594–1665) — французский живописец; картины «Танкред и Эрминия» (1629–1630 гг.), «Царство Флоры» (1631 г.), «Пейзаж с Полифемом» (1649 г.), «Аркадские пастухи» (50-е гг. XVII в.) 93–96,*94,95,*97,159, 192, 254,428

Пюви де Шаванн, Пьер (1824–1898) — французский живописец; две композиции «Надежда» (1871 и 1872 гг.); панно «Священная роща, возлюбленная музами и искусствами» (1884–1889 гг.), «Видение античности» (1884–1889 гг.), «Святая Женевьева, созерцающая Париж» (1874–1898 гг.); картина «Бедный рыбак» (1881 г.) 428–432, *429, 430, 432*

Райт, Фрэнк Ллойд (1869–1959) — американский архитектор и теоретик искусства; дом Райта в Оук-парке (1889 г.), дом Уинслоу в Ривер-Форест (1893 г.), дом Роби в Чикаго (1909 г.), интерьер административного здания Ларкин-билдинг (1904 г.; не сохранилось), церковь в Оук-парке (1904–1906 гг.), вилла Кауфмана («Дом над водопадом»; 1936 г.), здание компании «Джонсон» и его интерьер (1936–1939 гг.), Музей Гуггенхейма в Нью-Йорке (1959 г.) 512–515, *512, 513, 514,515*

Растрелли, Бартоломео Карло (1675–1744) — итальянский скульптор и архитектор, работал в России; конный памятник Петру I в Санкт-Петербурге (1720–1724 гг.), скульптурная группа «Императрица Анна Иоанновна с арапчонком» (1732–1741 гг.) 178, 181–182, *182,*497

Растрелли, Франческо Бартоломео (русское имя Варфоломей Варфоломеевич; 1700–1771) — русский архитектор, сын *Б. К. Растрелли;* Санкт-Петербург: дворец М. И. Воронцова (1749–1757 гг.), собор Воскресения в Смольном монастыре (1748–1757 гг.), Зимний дворец (1754–1762 гг.); Екатерининский (Большой) дворец в Пушкине (1752–1757 гг.) 170–172, *171, 172,* 176, 178

Редон, Одилон (1840–1916) — французский живописец, график; литография «Игрок» (1879 г.); гравюры «Ворон» (1882 г.), «Профиль света» (1881–1886 гг.); пастели «Христос Святого Сердца» (около 1895 г.), «Будда» (около 1905 г.); картины «Рождение Венеры» (около 1910 г.), «Женщина среди цветов» (1909–1910 гг.), «Зелёная смерть» (1905–1910 гг.), «Красная сфера» (1910 г.) 432–435,*433,434,435*

Рейнолдс, Джошуа (1723–1792) — английский художник, теоретик искусства; картины «Девочка с земляникой» (1773 г.), «Сара Сиддонс в виде музы трагедии» (1783–1784 гг.), «Портрет адмирала Хизфилда» (1787–1788 гг.) 147–148, *147, 148,* 254, 358

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) — голландский живописец; картины «Автопортрет в юности», «Анатомия доктора Тулпа» (1632 г.), «Флора» (1634 г.), «Автопортрет с Саскией на коленях» (1635 г.), «Даная» (1636 г.), «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока» («Ночной дозор»; 1642 г.), «Три дерева» (1643 г.), «Портрет Яна Сикса» (1654 г.), «Старик в красном» (1652–1654 г.), «Портрет Титуса» (1656 г.), «Портрет Хендрикьё Стоффелс» (1656–1657 гг.), «Заговор Юлия Цивилиса» (1661 г.), «Автопортрет» (1665 г.), «Еврейская невеста» (1666 г.), «Возвращение блудного сына» (1668–1669 гг.) 66–67, *67,* 70–75, *70, 71, 72, 73, 74, 75,* 78–79, *78,*80,82,84, 149, 160, 192, 193, 246, 254

Рен, Кристофер (1632–1723) — английский архитектор, учёный; перестройка Лондона после пожара в 1666 г.: новое здание собора Святого Павла (1675–1710 гг.); королевский госпиталь в Гринвиче (1696–1716 гг.) 136–138, *136, 137*

Ренуар, Пьер Огюст (1841–1919) — французский живописец, график; картины «Качели» (1876 г.), «Мулен де ла Галетт»

(1876 г.), «Девушка с веером» (1881 г.), «Обнажённая, освещённая солнцем» (этюд; 1875–1876 гг.); портреты мадемуазель С. (актрисы Жанны Самари; 1878 г.), мадам Шарпантье с детьми (1878 г.) 325–332,*328, 329,331,332,*358,473

Репин Илья Ефимович (1844–1930) — русский живописец, график; картины «Бурлаки на Волге» (1870–1873 гг.), «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885 г.), «Не ждали» (1884–1888 гг.), «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891 гг.), портреты А. П. Игнатьева, К. П. Победоносцева — этюды к картине «Заседание Государственного совета» (1902 г.); «Портрет М. П. Мусоргского» (1881 г.) 379–383, *380, 381, 382,* 391, 459, 460, 482, 497

Рибера, Хусепе (1591–1652) — испанский живописец; картины «Исаак, благословляющий Иакова» (1637 г.), «Мученичество Святого Варфоломея» (1639 г.), «Святая Инесса» (1641 г.), «Хромоножка» (1642 г.); «Архимед» (1630 г.) из серии картин «Нищие философы» (30-40-е гг. XVII в.) 32–35,*33,34*

Роден, Огюст (1840–1917) — французский скульптор; скульптуры «Иоанн Креститель» (1878 г.), «Мыслитель» (1880 г.), «Данаида» (1885 г.), «Поцелуй» (1886 г.), «Вечная весна» (1886 г.); портал Музея декоративных искусств в Париже («Врата Ада»; 1880–1917 гг.; не закончен); бюст В. Гюго (1897 г.); скульптурная группа «Граждане Кале» (1884–1888 гг.), памятник Оноре де Бальзаку (1897 г.) 305–309, *306,307,308,309,* 358, 420–423, 425, 468

Рокотов Фёдор Степанович (1735 или 1736–1808) —

русский живописец; портреты В. И. Майкова (конец 60-х гг. XVIII в.), А. П. Струйской (1772 г.), В. И. Суровцевой (вторая половина 80-х гг. XVIII в.) 188–190, *188, 189,* 489

Россетти, Данте Габриэл (1828–1882) — английский художник; картины «Юность Марии» (1849 г.), «Ecce ancilla domini» («Слуга Господня»; 1850 г.); акварель «Свадьба Святого Георгия и принцессы Сабры» (1857 г.) 349, 350, 351–354,*351. 352,* 355

Росси Карл Иванович (1775–1849) — русский архитектор; Санкт-Петербург: Михайловский дворец (ныне Государственный Русский музей; 1819–1825 гг.), здание министерств и арка Главного штаба на Дворцовой площади (1819–1829 гг.), Александрийский театр (1816–1834 гг.) 269–271,270, *271,* 497

Рубенс, Питер Пауэл (1577–1640) — фламандский живописец; картины «Автопортрет с женой Изабеллой Брандт» («Жимолостная беседка»; 1609 г.), «Водружение креста» (1610–1611 гг.), «Охота на гиппопотамов и крокодилов» (1615–1616 гг.), «Битва греков с амазонками» (1615–1619 гг.), «Похищение дочерей Левкиппа» (1619–1620 гг.), «Возчики камней» (1620 г.), «Портрет Изабеллы Брандт» (около 1625 г.), «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (около 1625 г.); «Бракосочетание Марии Медичи с королём Франции Генрихом IV» (между 1622 и 1625 гг.) и «Коронация Марии Медичи» (между 1622 и 1625 гг.) из серии «Жизнь Марии Медичи»; «Портрет Елены Фоурмен», «Портрет супругов Рубенс» (1631 г.), «Кермесса» (1635–1636 гг.), «Автопортрет» (1639 г.), «Шубка» (1638–1640 гг.) 29, 37, 44–53,*45,47,48,49,50,51,52,53,*119,192, 254

Рунге, Филипп Отто (1777–1810) — немецкий живописец; картины «Портрет детей Хюльзенбек» (1805 г.), «Портрет родителей художника с внуками» (1806 г.); «Утро» (1808 г.) из незаконченного цикла «Времена суток» 237–239, 237, *238, 239*

Руо, Жорж (1871–1958) — французский живописец; картина «Святой лик» (1933 г.) 523,524–525,525,527

Руссо, Анри (1844–1910) — французский живописец; картины «Автопортрет» (1890 г.), «Война» (1894 г.), «В тропическом лесу. Нападение тигра на быка» (1908 г.) 440–441, *440–441,* 603

Руссо, Пьер Этьен Теодор (1812–1867) — французский живописец; картины «Вид окрестностей Гранвиля» (1833 г.), «Аллея в лесу ЛИль-Адам» (1846–1849 гг.), «Рынок в Нормандии» 312–313,*312, 313,* 325

Саврасов Алексей Кондратьевич (1830–1897) — русский живописец; картины «Грачи прилетели» (1871 г.), «Просёлок» (1873 г.), «Дворик. Зима» (этюд; конец 70-х гг. XIX в.) 372–373,

373, 374, 392

Салливен, Луис Генри (1856–1924) — американский архитектор; небоскрёб Гаранти-билдинг в Буффало (1894–1895 гг.) *403,* 404

Сапунов Николай Николаевич (1880–1912) — русский живописец 494, 496

Сарьян Мартирос Сергеевич (1880–1972) — русский, армянский живописец; картины «Улица. Полдень. Константинополь» (1910 г.), «Финиковая пальма» (1911 г.) 494–495,*496*

Сезанн, Поль (1839–1906) — французский живописец; картины «Автопортрет» (1873–1875 гг.), «Берега Марны» (1888 г.), «Гора Сент-Виктуар» (1900 г.), «Натюрморт с яблоками и апельсинами» (1895–1900 гг.), «Большая сосна близ Экса» (90-е гг. XIX в.) 337, 340, 341,338,*339,*473, 477, 543, 598, 599, 617

Сёра, Жорж (1859–1891) — французский живописец; картины «Купание в Аньене» (1883–1884 гг.), «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» (1884 г.), «Цирк» (1890–1891 гг.) 332, 334–336, *335,336,* 358, 437

Серов Валентин Александрович (1865–1911) — русский живописец; картина «Девочка с персиками» (1887 г.); портреты З. Н. Юсуповой (1902 г.), актрисы М. Н. Ермоловой (1905 г.), Петра I (1907 г.), Иды Рубинштейн (19Ю г.), княгини О. К. Орловой (1911 г.); пейзажи «Заросший пруд» (1888 Г.), «Баба с лошадью» (1898 г.); картина «Похищение Европы» (1910 г.) 459,473, 478–482,*478,479,480, 481, 482,* 596, 600

Синьяк, Поль (1863–1935) — французский живописец; картины «Гавань в Марселе» (около 1906–1907 гг.), «Сосна» (1909 г.) 332,334–336,337

Сислей, Альфред (1839–1899) — французский живописец; картина «Наводнение в Пор-Марли» (1876 г.) 325–326, 327, 330-332

Снейдерс, Франс (1579–1657) — фламандский живописец; картина «Рыбная лавка» 48, 60, *60,* 192

Соун, Джон (1753–1837) — английский архитектор, создатель первого музея архитектуры (Музея Джона Соуна); интерьер Музея Джона Соуна (1808 г.) 141,142,*142,*143

Стасов Василий Петрович (1769–1848) — русский архитектор; корпуса провиантских складов в Москве (1821–1835 гг.); Санкт-Петербург: Павловские казармы (1817–1821 гг.), Московские ворота (1834–1838 гг.) 271–273, *271, 272*

Сурбаран, Франсиско (1598–1664) — испанский живописец; картины «Молитва Святого Бонавентуры» (1629 г.), «Натюрморт» (1630–1635 гг.), «Святой Лаврентий» (1636 г.) 35–36,35,36, 160

Суриков Василий Иванович (1848–1916) — русский живописец; исторические полотна «Утро стрелецкой казни» (1881 г.), «Меншиков в Берёзове» (1883 г.), «Боярыня Морозова» (1887 г.); картины «Взятие снежного городка» (1890 г.), «Переход Суворова через Альпы» (1899 г.) 383, *383,* 386–388, *386, 387, 388,* 473, 497

Сутин, Хаим (1893–1943) — русский, французский живописец; картины «Пирожник в голубом колпаке» (1922–1923 гг.), «Туша быка» (1924 г.), «Посыльный у „Максима“» (1925 г.) 434–435, *435,* 605

Суфло, Жак Жермен (1713–1780) — французский архитектор; церковь Святой Женевьевы (Пантеон; 1757–1790 гг.) 108, *108,* 137,202

Тёрнер, Джозеф Меллорд Уильям (1775–1851) — английский живописец, график; картины «Кораблекрушение» (1805 г.), «Снежная буря. Переход Ганнибала через Альпы» (1812 г.), «Пожар лондонского Парламента» (1835 г.), «Невольничье судно» (1840 г.), «Дождь, пар и скорость» (1844 г.) 152, 253–257,255,*256, 257,* 349, 358

Торвальдсен, Бертель (Альберт; 1768 или 1770–1844) — датский скульптор; статуи «Ясон» (1802–1803 гг.), «Венера с яблоком» (1813–1816 гг.), «Меркурий» (1818 г.); памятники: швейцарским гвардейцам короля Людовика XVI «Раненый лев» в Люцерне (1820–1821 гг.), «Джордж Гордон Байрон» в Кембридже (1831 г.) 208–210,*209,210*

Тропинин Василий Андреевич (1776–1857) — русский живописец; картина «Кружевница» (1823 г.) 281, *281*

Трубецкой Павел Петрович (Паоло; 1866–1938) — русский скульптор; скульптура «Лев Толстой на лошади» (1900 г.), памятник Александру III в Санкт-Петербурге (1900–1906 гг.; открыт в 1909 г.) 460, 467–468,*467,468,* 497

Тулуз-Лотрек, Анри, де (1864–1901) — французский живописец, график; картины «Танцующая Жанна Авриль» (около 1892 г.), «Эти прекрасные дамы» (1895 г.), «Туалет» (1896 г.) 342,*342*

Тьеполо, Джованни Баттиста (1696–1770) — итальянский живописец-декоратор; росписи «Встреча Антония и Клеопатры» («Пир Клеопатры»), «Клеопатра и Марк Антоний входят на корабль» для Большого зала в палаццо Лабиа в Венеции (1745–1748 гг.); росписи «Фридрих I Барбаросса и архиепископ Геральд», «Свадьба Фридриха I Барбароссы», «Олимп и четыре части света» для резиденции архиепископа-курфюрста Франконии в Вюрцбурге (1750–1753 гг.); картина «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» (около 1745 г.) 126–

131,727, *128, 129, 130*

Уистлер, Джеймс Эббот Мак-Нил (1834–1903) — американский, английский живописец, график, писатель; картины «Девушка в белом» (1862 г.), «Золотая ширма» (1864 г.), «Портрет матери. Композиция в сером и чёрном» (1871–1875 гг.), «Портрет Сесили Александер» (1872–1874 гг.), «Ноктюрн в синем и золотом. Мост в Баттерси» (1872–1875 гг.), «Ноктюрн в чёрном и золотом. Падающая ракета» (1877 г.) 356–357,357,358, 359–360,*359,360*

Уолпол, Хорас (1717–1797) — английский писатель, коллекционер, художник-любитель; дом в усадьбе Строуберри-хилл в Твикнеме (1746–1790 гг.) 142–143, *143,* 144

Уорхол, Энди (1928–1987) — американский художник; картины «200 банок супа „Кемпбелл“» (1962 г.), «Мерилин» (1964 г.) 578–579,*578,579*

Ухтомский Дмитрий Васильевич (1719–1774) — русский архитектор; колокольня Троице-Сергиева монастыря в Сергиевом Посаде (1741–1770 гг.), Красные ворота в Москве (1753–1757 гг.) 169–170, *169, 170,* 180

Фаворский Владимир Андреевич (1886–1964) — русский график и рисовальщик; ксилография из серии «Годы революции» (1928 г.) 624, 625, *626*

Фальк, Роберт Рафаилович (1886–1958) — русский живописец; картина «Старая Руза» (1913 г.) 598, 599–600,599, 625

Фальконе, Этьен Морис (1716–1791) — французский скульптор, ученик Ж. Б. Лемуана Младшего; композиция «Милон Кротонский» (1744 г.); памятник Петру I в Санкт-Петербурге («Медный всадник»; совместно с М. А. Колло; 1766–1782 гг.) 112, *112,* 122, 184, *184,497*

Федотов Павел Андреевич (1815–1852) — русский живописец, график; картины «Свежий кавалер» (1846 г.), «Сватовство майора» (1848 г.), «Вдовушка» (1851–1852 гг.), «Анкор, ещё анкор!» (1851–1852 гг.); сепия «Следствие кончины Фидельки» (1844–1846 гг.), 290–291, *291,* 294–295,*294,295*

Фейт, Ян (1611–1661) — фламандский живописец, ученик *Ф. Снейдерса;* картина «Натюрморт с собакой» *60*

Филонов Павел Николаевич (1883–1941) — русский художник; картины «Крестьянская семья» («Святое Семейство»; 1914 г.), «Формула империализма» (1925 г.), «Формула весны» (конец 20-х гг. XIX в.); иллюстрации к «Изборнику стихов» Велимира Хлебникова 610–612, *611, 612, 613*

Фрагонар, Жан Оноре (1732–1806) — французский живописец; картина «Счастливые возможности качелей» (1767 г.) 118, *118,* 489

Фридрих, Каспар Давид (1774–1840) — немецкий живописец; картины «Крест в горах» («Теченский алтарь»; 1807–1808 гг.), «Монах у моря» (1808–1809 гг.), «Аббатство в дубовом лесу» (1809–1810 гг.), «Меловые скалы на острове Рюген» (около 1818 г.), «Женщина у окна» (около 1822 г.), «Исполиновы горы» (1835 г.) 240–243,*240,241,242,* 244, 247

Халс, Франс (между 1581 и 1585–1666) — голландский живописец; картины «Офицеры стрелковой роты Святого Георгия» (1616 г.), «Весёлое общество» (между 1616 и 1620 гг.), «Семейный портрет Исаака Масса и его жены» (около 1622 г.), «Офицеры стрелковой роты Святого Георгия» (1627 г.), «Цыганка» (1628–1630 гг.), «Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме» (1641 г.), «Регентши приюта для престарелых в Харлеме» (около 1664 г.) 63–66, 63, *64, 65, 66,* 80, 84, 119,246

Хогарт, Уильям (1697–1764) — английский живописец, график; графические циклы: «Карьера продажной женщины» (1732 г.) — «Прибытие в Лондон», «Арест»; «Модный брак» (1742–1744 гг.) — «Брачный контракт»; картины «Девушка с креветками» (около 1740 г.), «Автопортрет» (1745 г.), «Слуги» (60-е гг. XVIII в.) 144–146, *145, 146,147,* 254

Ходлер, Фердинанд (1853–1918) — швейцарский живописец, график; картины «Студент» («Автопортрет»; 1875 г.), «Сапожник за работой» (1879 г.), «Ночь» (1890 г.), «Приобщение к бесконечному» (1892 г.), «Женщина в экстазе» (этюд; 1911 г.) 448–451,*448,449,450,* 533

Хох, Питер, де (1629 — около 1685) — голландский живописец; картина «Хозяйка и служанка» (около 1660 г.) 79, *79*

Цорн, Андерс Леонард (1860–1920) — шведский живописец, график; картины «Хлеб наш насущный» (1886 г.), «Марит» (1891 г.), «Премьера» (1894–1895 гг.), «Танец в Иванову ночь» (1897 г.), «Хинс Андерс» (1904 г.); портреты Э. А. О. Коклена (1889 г.), Ж Э. Ренана (1892 г.) 346–347, *346,347*

Чюрлёнис, Микалоюс Константинас (1875–1911) — литовский художник; картины «Истина» (1905 г.), «Rex» («Король»; 1909 г.); «Соната солнца» (1907 г.), «Соната весны» (1907 г.) 456–457, *456, 457*

Шагал, Марк (1887–1985) — русский, французский живописец, график; картины «Я и деревня» (1911 г.), «Скрипач» (1911–1914 гг.), «Прогулка» (1917–1918 гг.), «Над городом» (1914–1918 гг.), «Святое Семейство» (1976 г.); иллюстрации к поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души»: «Кучер Селифан», «Чичиков и Манилов» (1923–1927 гг.) 534, 604–607, *604, 605, 606, 601*

Шадов, **Иоганн Готфрид, фон** (1764–1850) — немецкий скульптор; гробница графа Александра фон дер Марка (совместно

с Ж. П. А. Тассаром; 1788–1791 гг.); памятник генерал-фельдмаршалу Г. Л. Блюхеру в Ростоке (1819 г.); скульптурная группа «Луиза и Фредерика» (1795–1797 гг.) 210–212,*211*

Шарден, Жан Батист Симеон (1699–1779) — французский живописец, ученик Н. Н. Куапеля; картины «Вернувшаяся с рынка» (1739 г.), «Молитва перед обедом» (1744 г.), «Трубки и кувшин» (1766 г.), «Натюрморт с атрибутами искусств» (1766 г.) 116–118, *117, 118,* 120–121, *121*

Шехтель Фёдор Осипович (1859–1926) — русский архитектор; Москва: особняк С. П. Рябушинского на Малой Никитской улице и его интерьер (1900–1902 гг.), особняк З. Г. Морозовой и его интерьер (1893–1896 гг.), Ярославский вокзал (1902–1904 гг.), здание Московского художественного театра (1902 г.) 458, 460–462, *461, 462,* 464

Шишкин Иван Иванович (1832–1898) — русский живописец; картины «Рожь» (1878 г.), «Утро в сосновом лесу» (в соавторстве с А. К. Савицким; 1889 г.) 373–376,374,375

Шлютер, Андреас (около 1660–1714) — немецкий скульптор, архитектор; конный памятник курфюрсту Фридриху Вильгельму II в Берлине (1696–1703 гг.) 157–158, *158,* 167

Шубин Федот Иванович (1740–1805) — русский скульптор; скульптурный портрет М. Р. Паниной (середина 70-х гг. XVIII в.) 182–183, *182,* 497

Эйфель Александр Гюстав (1832–1923) — французский архитектор, инженер-строитель; Эйфелева башня в Париже (1889 г.) 302,302, 399,418

Эль Греко (настоящее имя Доменико Теотокопули; 1541–1614) — испанский живописец, грек по происхождению; картины «Портрет аристократа» (около 1577–1584 гг.), «Погребение графа Оргаса» (1586–1587 гг.), «Апостолы Пётр и Павел» (1614 г.), «Сошествие Святого Духа» (1610–1614 гг.), «Вид Толедо» (1610–1614 гг.) 30–32,*30,31,32*, 193, 533

Эльсхеймер, Адам (1578–1610) — немецкий живописец, график; картины «Крещение Христа» (1599 г.), «Юдифь и Олоферн» (1607 г.), «Отдых Святого Семейства на пути в Египет» (1609 г.) 158–159, *159, 161*

Энгр, Жан Огюст Доминик (1780–1867) — французский живописец; картины «Портрет мадемуазель Ривьер» (1805 г.), «Портрет Филибера Ривьера» (1805 г.), «Портрет мадам Ривьер» (1805 г.), «Эдип и Сфинкс» (1808 г.), «Большая купальщица» (1808 г.), «Одалиска и рабыня» (1839 г.), «Портрет Луизы дОссонвиль» (1842–1845 гг.), «Источник» (1856 г.) 226–229, *226, 227, 228, 229,* 428, 431

Энсор, Джеймс (1860–1949) — бельгийский живописец,

график; картины «Изгнание Адама и Евы из рая» (1887 г.), «Въезд Христа в Брюссель на масленицу 1888 года» (1888 г.), «Интрига» (1890 г.), «Христос, усмиряющий бурю» (1891 г.), «Автопортрет с масками» (1899 г.) 453–457,*453,454, 455*

Эрнст, Макс (1891–1976) — немецкий живописец; картины «Она хранит свою тайну» (1925 г.), «Дева наказывает Иисуса в присутствии. А. Б., П. Е. и художника» (1926 г.) 561–562, 563–564,563,564, 575

Содержание (авторы статей)

Путеводитель по книге
ИСКУССТВО XVII ВЕКА
Введение (Наталья Боровская)
ИСКУССТВО ИТАЛИИ (Наталья Боровская
Архитектура и скульптура барокко
Лоренцо Бернини
Живопись
Болонская академия
Микеланджело да Караваджо
Дополнительные очерки
Площадь Святого Петра
Монументальная живопись барокко
ИСКУССТВО ИСПАНИИ XVI–XVII ВЕКОВ
Архитектура (Фёдор Заничев, Наталья Боровская)
Скульптура (Фёдор Заничев)
Живопись (Наталья Боровская)
Эль Греко
Хусепе Рибера
Франсиско Сурбаран.
Диего Веласкес
Бартоломе Эстебан Мурильо
Дополнительные очерки
Эскориал (Наталья Боровская)
Национальный музей живописи и скульптуры Прадо в Мадриде (Андрей Пилипенко)
ИСКУССТВО ФЛАНДРИИ (Андрей Пилипенко)
Питер Пауэл Рубенс
Антонис ван Дейк
Якоб Йорданс
Адриан Браувер
Дополнительные очерки
«Портрет камеристки инфанты Изабеллы» Рубенса
Франс Снейдерс
ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ (Андрей Пилипенко
Франс Халс
Рембрандт ван Рейн
Ян Вермер и делфтская школа живописи
Дополнительные очерки
Групповой портрет
Натюрморт
«Даная» Рембрандта

«Заговор Юлия Цивилиса» Рембрандта
Пейзаж
Бытовой жанр
ИСКУССТВО ФРАНЦИИ (Наталья Боровская)
Архитектура
Скульптура
Живопись
Жорж де Латур
Никола Пуссен и живопись классицизма
Дополнительные очерки
Луи Ленен
Жак Калло
Шарль Лебрен
ИСКУССТВО XVIII ВЕКА
Введение (Наталья Боровская)
ИСКУССТВО ФРАНЦИИ
Архитектура (Николай Молок)
Архитектура рококо
Жак Анж Габриель и архитектура неоклассицизма
«Говорящая архитектура»
Скульптура (Наталья Боровская)
Жан Антуан Гудон
Живопись (Наталья Боровская)
Антуан Ватто
Жан Батист Симеон Шарден
Декоративно-прикладное искусство (Наталья Боровская)
Дополнительные очерки
Малый Трианон (Николай Молок)
Церковь Святой Женевьевы (Пантеон) (Николай Молок)
В поисках простоты: примитивная хижина (Николай Молок)
Франсуа Буше (Наталья Боровская)
Оноре Фрагонар (Наталья Боровская)
Лувр ский музей в Париже (Андрей Пилипенко)
Жан Батист Грёз (Наталья Боровская)
Морис Кантен де Латур (Наталья Боровская)
Юбер Робер (Наталья Боровская)
Севрский фарфор (Наталья Боровская)
ИСКУССТВО ИТАЛИИ
Архитектура позднего барокко и неоклассицизма (Наталья Боровская)
Живопись (Наталья Боровская)
Джованни Баттиста Тьеполо
Городской пейзаж
Дополнительные очерки

«Тюрьмы» Джованни Баттисты Пиранези (Николай Молок)
Портрет (Наталья Боровская)
Бытовой жанр (Наталья Боровская)
ИСКУССТВО АНГЛИИ XVII–XVIII ВЕКОВ
Архитектура (Николай Молок)
Иниго Джонс
Кристофер Рен
Палладианство
Архитектура неоклассицизма
«Готическое Возрождение»
Живопись (Наталья Боровская)
Уильям Хогарт
Джошуа Рейнолдс
Томас Гейнсборо
Декоративно-прикладное искусство (Наталья Боровская)
Дополнительные очерки
Собор Святого Павла (Николай Молок)
Пейзажный (английский) парк (Николай Молок)
Джеймс Гиббс (Николай Молок)
Уильям Чемберс (Николай Молок)
Музей Джона Соуна (Николай Молок)
Ложные руины (Николай Молок)
Британский музей в Лондоне (Андрей Пилипенко)
Пейзаж (Наталья Боровская)
ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ
Архитектура и скульптура (Наталья Боровская)
Живопись XVII–XVIII веков (Наталья Боровская)
Дополнительные очерки
Иоганн Иоахим Винкельман (Наталья Боровская)
Картинная галерея старых мастеров в Дрездене (Андрей Пилипенко)
Художественно-исторический музей в Вене (Андрей Пилипенко)
Мейсенский фарфор (Наталья Боровская)
ИСКУССТВО РОССИИ (Наталия Толстая)
Архитектура
Архитектура Санкт-Петербурга первой половины XVIII века
Архитектура Москвы первой половины XVIII века
Франческо Бартоломео Растрелли
Архитектура Санкт-Петербурга второй половины XVIII века
Архитектура Москвы второй половины XVIII века
Скульптура
Живопись
Живопись первой половины XVIII века

Фёдор Рокотов
Дмитрий Левицкий
Владимир Боровиковский
Дополнительные очерки
Доменико Трезини
Академия художеств
Николай Львов
Михайловский замок
Памятник Петру I в Санкт-Петербурге
Гравюра
Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге (Андрей Пилипенко)
ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
Введение (Андрей Пилипенко)
ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ
Архитектура (Андрей Пилипенко)
Архитектура эпохи Великой Французской революции (Николай Молок)
Архитектура Франции эпохи Наполеона I
Архитектура Германии
Скульптура (Андрей Пилипенко)
Антонио Канова
Бертель Торвальдсен
Готфрид фон Шадов
Живопись Испании (Кира Вязовикина)
Франсиско Гойя
Живопись Франции (Андрей Пилипенко)
Жак Луи Давид
Жан Огюст Доминик Энгр
Теодор Жерико
Эжен Делакруа
Живопись Германии (Андрей Пипипенко)
Филипп Отто Рунге
Каспар Давид Фридрих
Назарейцы
Живопись Англии (Алла Аронова)
Уильям Блейк
Джон Констебл
Уильям Тёрнер
Декоративно-прикладное искусство Западной Европы (Ольга Баташова)
Оформление интерьера
Мебель
Декоративная бронза

Фарфор
Часы
Ювелирные изделия
Дополнительные очерки
Британский Парламент (Андрей Пилипенко)
«Смерть Марата» Жака Луи Давида (Андрей Пилипенко
Антуан Гро (Андрей Пилипенко)
«Шар цветов» Филиппа Отто Рунге (Андрей Пилипенко)
Живопись бидермейера (Андрей Пилипенко)
Государственные музеи Берлина (Андрей Пилипенко)
Национальная галерея в Лондоне (Андрей Пилипенко)
Красное дерево (Ольга Баташова)
Мебель мебели рознь (Ольга Баташова)
ИСКУССТВО РОССИИ
Архитектура и скульптура (Алла Аронова)
Андреян Захаров
Андрей Воронихин
Карл Росси
Василий Стасов
Осип Бове и архитектура Москвы
Живопись (Наталия Толстая)
Орест Кипренский
Сильвестр Щедрин
Карл Брюллов
Александр Иванов
Павел Федотов
Дополнительные очерки
Петербургская Биржа (Алла Аронова)
Горный институт (Алла Аронова)
Иван Мартос (Наталия Толстая, Алла Аронова)
Храм Христа Спасителя (Алла Аронова)
Фёдор Толстой (Алла Аронова)
Василий Тропинин (Алла Аронова)
Алексей Венецианов и его школа (Алла Аронова)
ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
Введение (Алла Аронова)
ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ
Архитектура и скульптура (Андрей Пилипенко)
Огюст Роден (Алла Аронова)
Живопись Франции (Алла Аронова)
Камиль Коро
Барбизонская школа
Гюстав Курбе
Эдуард Мане

Импрессионизм
Неоимпрессионизм
Постимпрессионизм
Живопись Германии (Андрей Пилипенко)
Живопись Англии (Алла Аронова)
Прерафаэлиты
Джеймс Уистлер
Дополнительные очерки
«Хрустальный дворец» (Алла Аронова)
Эйфелева башня (Алла Аронова)
Жан Франсуа Милле (Алла Аронова)
Оноре Домье (Алла Аронова)
Анри де Тулуз-Лотрек (Алла Аронова)
Андерс Цорн (Андрей Пилипенко)
Джон Рёскин (Алла Аронова)
«Красный дом» Уильяма Морриса (Алла Аронова)
Галерея Тейт в Лондоне (Андрей Пилипенко)
ИСКУССТВО РОССИИ
Архитектура и скульптура (Владислав Николаенко)
Живопись
Василий Перов (Екатерина Сидорова)
Иван Крамской (Екатерина Сидорова)
Николай Ге (Екатерина Сидорова)
Пейзаж передвижников (Ольга Баташова)
Василий Поленов (Екатерина Сидорова)
Илья Репин (Владислав Николаенко)
Василий Суриков (Екатерина Сидорова)
Виктор Васнецов (Владислав Николаенко)
Исаак Левитан (Владислав Николаенко)
Дополнительные очерки
Бытовой жанр передвижников (Владислав Николаенко)
Иван Айвазовский (Ольга Баташова)
Василий Верещагин (Екатерина Сидорова)
Государственная Третьяковская галерея (Ирина Корнева)
ИСКУССТВО РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ
Введение (Алла Аронова)
ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ
Архитектура (Алла Аронова)
Антони Гауди
Виктор Орта
Анри ван де Велде
Петер Беренс
Скульптура (Алла Аронова)
Антуан Бурдель

Аристид Майоль
Модерн и символизм в живописи и графике
Обри Бёрдсли (Наталья Боровская)
Пьер Пюви де Шаванн (Наталья Боровская)
Одилон Редон (Алла Аронова)
Группа «Наби» (Алла Аронова)
Густав Климт (Наталья Боровская)
Фердинанд Ходлер (Наталья Боровская)
Эдвард Мунк (Наталья Боровская)
Джеймс Энсор (Алла Аронова)
Дополнительные очерки
Эктор Гимар (Алла Аронова)
Гюстав Моро (Наталья Боровская)
Анри Руссо (Нина Геташвили)
Микалоюс Чюрлёнис (Алла Аронова)
ИСКУССТВО РОССИИ
Архитектура (Евгения Гершкович)
Фёдор Шехтель и архитектура Москвы
Архитектура Санкт-Петербурга
Скульптура (Евгения Гершкович)
Павел Трубецкой
Анна Голубкина
Сергей Конёнков
Живопись
Михаил Нестеров (Евгения Гершкович)
Константин Коровин (Наталья Боровская)
Валентин Серов (Евгения Гершкович)
Михаил Врубель (Евгения Гершкович)
Виктор Борисов-Мусатов (Евгения Гершкович)
«Мир искусства» (Наталья Боровская)
Союз русских художников (Наталья Боровская)
«Голубая роза» (Наталья Боровская)
Дополнительные очерки
Абрамцево (Евгения Гершкович)
Талашкино (Евгения Гершкович)
Иван Фомин (Евгения Гершкович)
Александр Матвеев (Евгения Гершкович)
Русские коллекционеры (Евгения Гершкович)
Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге (Андрей Пилипенко)
ИСКУССТВО XX ВЕКА
Введение (Андрей Пилипенко)
ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО
Архитектура (Нина Геташвили)

Вальтер Гропиус и «Баухауз»
Людвиг Мис ван дер Роэ
Ле Корбюзье
Фрэнк Ллойд Райт
Архитектура второй половины XX века (Андрей Пилипенко)
Скульптура (Андрей Пилипенко)
Фовизм (Нина Геташвили)
Анри Матисс
Экспрессионизм (Нина Геташвили)
Пауль Клее
Кубизм (Нина Геташвили)
Пабло Пикассо
Футуризм (Нина Геташвили)
Метафизическая живопись (Андрей Пилипенко)
Пит Мондриан и неопластицизм (Нина Геташвили)
Дадаизм (Нина Геташвили)
Сюрреализм (Нина Геташвили)
Сальвадор Дали
Хоан Миро
Абстрактный экспрессионизм (Нина Геташвили)
Поп-арт (Нина Геташвили)
Гиперреализм (Нина Геташвили)
Концептуализм (Нина Геташвили)
Дополнительные очерки
Музей Гуггенхейма (Андрей Пилипенко)
Малый Дворец спорта в Риме (Андрей Пилипенко)
Город Бразилия (Андрей Пилипенко)
Центр средств массовой информации в Кофу (Андрей Пилипенко)
Оперный театр в Сиднее (Андрей Пилипенко)
Район Дефанс в Париже (Андрей Пилипенко)
Генри Мур (Нина Геташвили)
Парижская школа (Нина Геташвили)
«Новая вещественность» (Андрей Пилипенко)
Фернан Леже (Андрей Пилипенко)
Ташизм (Андрей Пилипенко)
Оп-арт (Андрей Пилипенко)
«Бедное искусство» (Андрей Пилипенко)
«Новый реализм» (Андрей Пилипенко)
Процессуальное искусство (Андрей Пилипенко)
Постмодернизм и трансавангард (Андрей Пилипенко)
Боди-арт (Андрей Пилипенко)
Кинетическое искусство (Андрей Пилипенко)
ИСКУССТВО РОССИИ

Архитектура (Андрей Пилипенко)
Скульптура (Андрей Пилипенко)
Живопись
Кузьма Петров-Водкин (Наталья Боровская)
«Бубновый валет» (Наталья Боровская)
«Ослиный хвост» (Евгения Гершкович, Наталья Боровская)
Марк Шагал (Наталья Боровская, Евгения Гершкович)
Василий Кандинский (Наталья Боровская, Евгения Гершкович, Нина Геташвили)
Павел Филонов (Наталья Боровская, Евгения Гершкович)
Казимир Малевич (Наталья Боровская)
Владимир Татлин (Евгения Гершкович)
Художественные объединения и искусство 20~30-х гг. (Кирилл Светляков)
Искусство второй половины XX века (Кирилл Светляков)
Дополнительные очерки
Нико Пиросманашвили (Наталья Боровская)
«Аналитическое искусство» (Наталья Боровская, Евгения Гершкович)
Кубофутуризм (Наталья Боровская)
Агитационный фарфор (Наталья Макерова)
«Маковец» (Кирилл Светляков)
Политический плакат (Наталья Макерова)
«Лианозовская группа» (Кирилл Светляков)
Сюрреализм и концептуальное искусство (Кирилл Светляков)
Соц-арт (Кирилл Светляков)
Искусство доколумбовой Америки (Владислав Николаенко)
Словарь терминов (Т. Кипко, Т. Михайлова)
Указатель имён (С. Морозова)
Советуем прочитать
Дополнительные Очерки
О художественных музеях мира
Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге
Государственные музеи Берлина
Национальный музей живописи и скульптуры Прадо в Мадриде
Национальная галерея в Лондоне
Луврский музей в Париже
Галерея Тейт в Лондоне
Британский музей в Лондоне
Государственная Третьяковская галерея
Картинная галерея старых мастеров в Дрездене
Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге
Художественно-исторический музей в Вене

Музей Гуггенхейма

Советуем прочитать

1. *Матье М. Е.* Искусство Древнего Египта. — М.; Л.: Искусство, 1961.

2. Культура Византии IV — первой половины VII в. — М.: Наука, 1984.

3. Культура Византии второй половины VII–XII в. — М.: Наука, 1989.

4. Культура Византии XIII — первой половины XV в. — М.: Наука, 1991.

5. *Никулин Н. Н.* Золотой век нидерландской живописи: XV век. — М.: Изобразительное искусство, 1981.

6. *Герман М. Ю.* Халс Мемлинг. — Спб., 1994.

7. *Тольнай.* Шарль де Босх: Пер. с англ. — М.: Ulysses international, 1992.

8. *Климов Р. Б.* Питер Брейгель. — М.: Изогиз, 1959.

9. *Либман М. Я.* Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в. — М.: Искусство, 1971.

10. *Грантовский Э. А, Бангард-Левин Г. М.* От Скифии до Индии. Древние арии: мифы и история. — М.: Мысль, 1983.

11. *Тюляев С. И.* Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. — М.-. Наука, 1968.

12. *Глухарева* О, *Денике Б.* Краткая история искусства Китая. — М.; Л., 1948.

13. *Виноградова Н. А.* Искусство Японии. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962.

14. *Фромантен Э.* Старые мастера / Пер. с франц. Турчина В. С. — М.: Изобразительное искусство, 1996.

15. *Уэджвуд К. В.* Мир Рубенса. — М., 1998.

16. *Дмитриева Н. А.* Искусство Голландии XVII в. — М.: Искусство, 1990. — (Краткая история искусств.) — В 2 т.

17. *Тарасов Ю. А.* Голландский пейзаж XVII в. — М., 1983.

18. *Алленов М. М., Евангулова* О. С, *Лившиц Л, И.* Русское искусство X — начала XX в.: Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика. — М.: Искусство, 1989.

19. *Кожина Е. Ф.* Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х гг. — Л.: Искусство, 1969.

20. *Прокофьев В. Н.* Теодор Жерико. 1791–1824. — М.: Искусство, 1963.

21. *Турчин В. С.* Теодор Жерико. — М.: Изобразительное искусство, 1982.

22. *Леонтьева Г. К.* Алексей Гаврилович Венецианов. — Л.: Искусство, 1988.

23. *Ракова М. М.* Русское искусство первой половины XIX в. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962.

24. *Сарабьянов Д. В.* Павел Андреевич Федотов. — М., 1969.

25. *Турчин В. С.* Орест Кипренский: К 200-летию со дня рождения. — М.: Знание, 1982.

26. *Перрюшо А.* Жизнь Поля Гогена / Пер. с франц. Яхниной Ю. — М.: Радуга, 1992.

27. *Перрюшо А.* Жизнь Сёра: Пер. с франц. — М.: Радуга, 1992.

28. *Перрюшо А.* Жизнь Сезанна: Пер. с франц. — М.: Радуга, 1992. 29. *Ревалд Дж.* История импрессионизма: Пер. с англ. — М., 1998.

30. *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм: Пер. с англ. — М., 1998.

31. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. — М.: Искусство, 1989.

32. *Иконников А. В.* От «новой архитектуры» до постмодернизма. — М., 1982.

33. *Ле Корбюзье.* Творческий путь. — М., 1970.

notes

Примечания

1

Протестантизм — одно из главных направлений в христианстве наряду с православием и католицизмом. Возник в XVI столетии в ходе Реформации (от лат. reformatio — «преобразование») — общественного движения в Европе, боровшегося против Католической Церкви.

2

Базилика (от греч. «базилике» — «царский дом») — прямоугольное в плане здание, разделённое внутри столбами или колоннами на продольные части — нефы.

3

Пилястр, или пилястра (от лат. pila — «столб»), — плоский вертикальный выступ стены в виде четырёхгранного столба, имеющий те же детали, что и колонна: основание (базу), ствол и венчающую часть (капитель).

4

Ордер (от лат. ordo — «ряд», «порядок») — сочетание вертикальных несущих опор (колонн, столбов) и горизонтальных несомых частей (антаблемента) архитектурной конструкции, их строение и художественное оформление (см. статью «Искусство Древней Эллады» тома «Искусство», часть 1, «Энциклопедии для детей»).

5

Праща — оружие в виде ремня с расширенной средней частью для метания камней или металлических шаров.

6

Плафон (франц. plafond — «потолок») — потолок или его центральная часть, украшенные живописным либо скульптурным изображением, орнаментом.

7

Аллегория (греч. «иносказание») — изображение отвлечённой идеи, понятия в виде конкретного художественного образа.

8

Вакх — одно из имён Диониса, бога виноградарства и виноделия в древнегреческой мифологии.

9

Инквизиция (от лат. inquisitio — «розыск») — в Католической Церкви в XIII–XIX вв. независимые от светской власти суды, учреждённые для борьбы с ересями (религиозными течениями, отклонявшимися от официальных положений Церкви).

10

Стигматы (от греч. «стигма» — «укол», «рубец») — кровоподтёки или язвы, непроизвольно появляющиеся на теле некоторых глубоко верующих людей в тех местах, где у распятого Христа были раны от тернового венца и гвоздей.

11

Инфант, инфанта (от лат. infans — «юный») — титулы принцев и принцесс испанского королевского дома.

12

Марсий — в древнегреческой мифологии сатир (лесное божество), который, выучившись играть на флейте, вызвал на состязание в музыке Аполлона. Бог победил Марсия и, чтобы наказать за дерзость, содрал с него кожу.

13

Иосиф — согласно Евангелию, плотник из города Назарета в Палестине, предназначенный в супруги Деве Марии, ставший воспитателем Иисуса Христа.

14

Гильдия (от нем. Gilde) — в Средние века в Европе название религиозных, политических, профессиональных и других объединений. Святой Лука, который, по преданию, написал портрет Богоматери с Младенцем Иисусом Христом, считался покровителем художников, поэтому гильдия живописцев носила его имя.

15

В древнегреческой мифологии сыновья бога Зевса, близнецы Кастор и Полидевк, соперничавшие со своими двоюродными братьями, похитили их невест — дочерей царя Левкиппа.

16

Грунт — покрывающий основу картины (холст, картон, дерево, и т. д.) слой, на который наносят краски.

17

Кермеса — ярмарочное гулянье в Нидерландах.

18

Бюргер (нем. Burger) — в Германии и некоторых других странах городской житель; в переносном значении — обыватель, мещанин.

19

Сатиры — в древнегреческой мифологии божества плодородия, спутники бога виноградарства и виноделия Диониса.

20

Диоген Синопский (около 400 — около 325 до н. э.) — древнегреческий философ, проповедовавший аскетизм (добровольный отказ от жизненных благ). По преданию, жил в бочке; среди дня ходил с фонарём по рыночной площади Афин, говоря: «Человека ищу», т. е. искал человека, достойного так называться.

21

Кальвинизм — течение в протестантизме. Назван по имени его основателя — французского богослова Жана Кальвина (1509–1564).

22

Руст (от лат. rasticus — «грубый») — тёсаный камень, лицевая поверхность которого грубо околота, обычно с узким, более гладким кантом по краям.

23

Латона, Лето — в античной мифологии мать бога Аполлона.

24

Портик — галерея, образованная колоннами или столбами, как правило перед входом в здание.

25

Фронтон — треугольное завершение здания, образованное скатами крыши и карнизом.

26

Апокрифы (от греч. «апокрифос» — «тайный», «сокровенный») — иудейские и раннехристианские литературные произведения, не включённые в Библию.

27

Флора — в древнеримской мифологии богиня цветения садов и полей.

28

Аркадия — область на юге Греции (на полуострове Пелопоннес). В древнегреческой поэзии прославлялась как страна вечного благополучия, жители которой не знали войн, болезней и страданий.

29

Полифем — в древнегреческой мифологии циклоп (одноглазый великан).

30

В живописи принято делить цвета на две группы: тёплые (красный, жёлтый, оранжевый) и холодные (синий, фиолетовый, зелёный).

31

Просвещение — идейное течение в странах Европы XVIII — начала XIX в. Главную свою задачу его представители видели в том, чтобы через образование и просвещение показать людям несовершенство их жизни и морального облика и найти путь к созданию идеального общества и идеальной личности.

32

Первоначально большие официальные выставки парижской Королевской академии живописи и скульптуры проходили в Квадратном салоне Лувра. Поэтому их стали называть Салонами.

33

Анфилада (франц. enfilade, от enfiler — «нанизывать на нить») — ряд последовательно располагающихся друг за другом помещений, дверные проёмы которых находятся на одной оси.

34

Портик (от лат. — porticus) — галерея, образованная колоннами или столбами, как правило, перед входом в здание, с фронтоном (треугольным завершением, образованным скатами крыши и карнизом) или аттиком (стенкой над карнизом, украшенной скульптурой или надписями).

35

Кенотаф (от греч. «кенотафион» — «пустая могила») — ложная, не содержащая погребения могила. Кенотафы создавались в Древнем Египте, Греции, Риме, на Среднем Востоке, в средневековой Европе в случаях, когда умершего (погибшего на чужбине) нельзя было похоронить.

36

Галера (итал. galera) — деревянное гребное военное судно, созданное в Венеции в VII в.

37

Третье сословие — во Франции XVI–XVIII вв. буржуазия, ремесленники, крестьяне и рабочие, облагавшиеся налогом в отличие от духовенства и дворянства.

38

Инкрустация (лат. incrastaiio — «покрытие корой») — украшение изделий и зданий изображениями из различных материалов (дерева, металла, мрамора и др.), которые врезаны в поверхность и отличаются от неё цветом.

39

Панно (франц. panneau) — изображение (живопись, мозаика, рельеф) для украшения стен, потолка.

40

Будуар (франц. boudoir) — небольшой кабинет, приёмная хозяйки дома, предназначенная для общения с близкими людьми; мебель для такой комнаты.

41

Балюстрада (франц. balustrade) — ограждение, состоящее из ряда фигурных столбиков (балясин), соединённых перилами.

42

Базилика (от греч. «базилике» — «царский дом») — прямоугольное в плане здание, разделённое внутри столбами или колоннами на продольные части — нефы.

43

Курфюрсты (от нем. Kurfursten — «князья-избиратели») — в Священной Римской империи светские и духовные правители, с XIII в. получившие право избирать императора.

44

Франкония — историческая область на юге Германии (большая её часть отошла к современной Баварии).

45

Англиканство — государственная религия Великобритании; отделилось от католичества в XVI в. из-за разногласий между английским королём и Папой Римским.

46

Руст (от лат. rusticus — «грубый») — тёсаный камень, лицевая поверхность которого грубо околота, обычно с узким, более гладким кантом по краям.

47

Ризалит (от шпал. risalita — «выступ») — часть здания, выступающая за основную линию фасада.

48

Иоанн Креститель (Предтеча) — в христианской традиции проповедник прихода Мессии — посредника между Богом и людьми, Спасителя человечества. Иоанн признал Мессию в Иисусе Христе, пришедшем к нему принять крещение в реке Иордан.

49

Земляной вал — старинная система оборонительных сооружений; в 1683–1742 гг. был таможенной границей Москвы. Со временем утратил оборонительное значение и в начале XIX в. был срыт.

50

Атлант — в древнегреческой мифологии титан, на плечи которого опирается небесный свод. В архитектуре атланты — статуи, поддерживающие перекрытия здания, портика и т. д.

51

Пётр III (1761–1762 гг.) — российский император, внук Петра I. Свергнут с престола и убит в результате переворота, организованного его женой Екатериной II.

52

Пилястр, пилястра (от лат. pila — «столб») — плоский вертикальный выступ стены в виде четырёхгранного столба, имеющий те же детали, что и колонна: основание (базу), ствол и венчающую часть (капитель).

53

Павел I (1796–1801 гг.) — российский император, сын Петра III и Екатерины II. Был убит заговорщиками.

54

Перспектива (франц. perspective, от лат. perspicio — «ясно вижу») — система изображения пространства и предметов на плоскости, распространившаяся в Европе с эпохи Возрождения.

55

Парсуна (от лат. persona) — тип портретного изображения в русской живописи второй половины XVI–XVII вв., сохраняющий технику, стилистику и образный строй иконы.

56

Батальный жанр (франц. bataille — «баталия», «битва») — жанр изобразительного искусства, посвящённый войне.

57

Статс-дама (от нем. Staat — «государство») — в России старшая придворная дама в свите императрицы или великой княгини.

58

Капот — женское домашнее платье свободного покроя, род халата.

59

Бастилия (построена в 1370–1382 it, разрушена в 1789 г.) — средневековая крепость в Париже, с XV в. — королевская тюрьма. Штурм Бастилии восставшим народом 14 июля 1789 г. стал началом Великой Французской революции.

60

Просвещение — идейное течение в странах Европы XVIII — середины XIX в. Его представители видели свою задачу в том, чтобы через образование показать людям несовершенство их жизни и морального облика и найти путь к созданию идеального общества и идеальной личности.

61

Квадрига — античная двухколёсная повозка, запряжённая четвёркой лошадей в один ряд.

62

Пилоны (греч. «пилон» — «ворота», «вход») — массивные столбы, служащие опорами для перекрытий.

63

Портик (от лат. porticus) — галерея, образованная колоннами или столбами, как правило, перед входом в здание с фронтоном (треугольным завершением, образованным скатами крыши и карнизом) или аттиком (стенкой над карнизом, украшенной скульптурой или надписями).

64

Тесей — в древнегреческой мифологии герой, победивший Минотавра — получеловека-полубыка, жившего на острове Крит во дворце-лабиринте.

65

Парис, согласно древнегреческому мифу, должен был разрешить спор трёх богинь — Геры, Афины и Афродиты — о том, кто из них красивее. Яблоко (приз за красоту) Парис отдал Афродите (в древнеримской мифологии Венере).

66

Святой Лука, по преданию, написал первый портрет Богоматери с Младенцем Иисусом Христом; считался покровителем художников.

67

Ясон — в древнегреческой мифологии предводитель воинов, отправившихся на корабле «Арго» за золотым руном в Колхиду (на побережье Чёрного моря).

68

Ганимед — в древнегреческой мифологии прекрасный юноша, взятый Зевсом на Олимп, где он прислуживал богам на пирах.

69

Иоанн Креститель (Предтеча) — в христианской традиции провозвестник прихода Мессии — посредника между Богом и людьми, Спасителя человечества. Иоанн Креститель узнал Мессию в Иисусе Христе, пришедшем к нему принять крещение на реку Иордан в Палестине.

70

Мойры — в древнегреческой мифологии богини судьбы: Клото прядёт нить жизни, Лахесис распределяет судьбы, Атропос обрезает жизненную нить.

71

Шпалеры (от нем. Spalierr) — настенные ковры-картины без ворса, вытканные ручным способом по красочным картонам, созданным живописцами.

72

Офорт (франц. eauforte — «азотная кислота») — вид гравюры, при котором рисунок процарапывается иглой в слое кислотоупорного лака, покрывающего металлическую пластину. Процарапанные места протравливаются кислотой, затем полученные углубления заполняются краской и оттискиваются на бумагу.

73

В 1667 г. французская Королевская академия живописи и скульптуры учредила ежегодные официальные художественные выставки. Первоначально они проходили в Квадратном салоне Лувра, поэтому стали называться Салонами, Это название сохранилось до конца XIX столетия.

74

Ликторы — в Древнем Риме служители, сопровождавшие и охранявшие высших должностных лиц государства.

75

Сабины (сабиняне) — древние племена, населявшие Центральную Италию; сыграли важную роль в становлении римского народа.

76

Ганнибал (247 или 246–183 до н. э.) — карфагенский полководец в одной из войн Карфагена (древнего города-государства в Северной Африке, на территории современного Туниса) с Древним Римом.

77

Карл Великий (742–814) — король германского племени франков с 768 г, император с 800 г.; создал первую крупную средневековую державу в Западной Европе.

78

Одалиска — наложница в гареме.

79

Батальный жанр (от франц. bataille — «битва») — жанр изобразительного искусства, посвящённый войне.

80

Нанси — город на северо-востоке Франции, центр Лотарингии. Около Нанси 5 января 1477 г. войска герцога Лотарингского разгромили рыцарскую конницу Карла Смелого, герцога Бургундского. Карл погиб в этой битве, а его герцогство распалось.

81

По одной из версий, прозвище «назарейцы» произошло от названия города Назарет в Галилее, где провел детство и юность Иисус Христос. Согласно другой версии, оно возникло по аналогии с названием древней еврейской религиозной общины назореев (от древнеевр. «незер» — «отдалённый», «посвящённый»), которые вели безупречно праведную жизнь.

82

Протестантизм — одно из главных направлений в христианстве наряду с православием и католицизмом.

83

Иосиф — согласно Библии, любимый сын Иакова, родоначальника еврейского народа.

84

Кронпринц (нем. Kronprinz) — титул наследника престола в германских государствах.

85

Апокалипсис (Откровение Иоанна Богослова) — одна из книг Нового Завета; содержит пророчество о конце света.

86

Книга Иова — часть Ветхого Завета, содержащая рассказы о болезнях и горестях благочестивого страдальца Иова, который, принимая все жизненные трудности и беды, продолжал верить в Божественную силу и справедливость.

87

Паоло и Франческа — персонажи поэмы Данте Алигьери «Божественная комедия», несчастные влюблённые, ввергнутые во второй круг Ада, где их кружит вечный вихрь, не давая соединиться.

88

Будуар (франц. boudoir) — небольшой кабинет, приёмная хозяйки дома, предназначенная для общения только с близкими людьми; мебель для такой комнаты.

89

Сфинкс — мифическое существо с телом льва и головой человека или другого животного.

90

Фарфор (от перс. «фегфур») — керамические изделия из глины, каолина (белой глины) и минеральных добавок — был изобретён в Китае в IV–VI вв. В Европе с XVI в. производился мягкий фарфор (без каолина), с начала XVIII в. — твёрдый.

91

Патина (итал. patina) — плёнка, образующаяся на поверхности медных, бронзовых и латунных предметов при окислении. Мастера-бронзовщики XVIII–XIX вв. покрывали свои изделия искусственной патиной, подражая античным образцам, на которых она появлялась под воздействием окружающей среды с течением времени.

92

В России, которая только в XVIII в. стала приобщаться к европейским традициям, неоклассицизм чаще называют классицизмом.

93

Ризалит (от итал. risalita — «выступ») — часть здания, выступающая за основную линию фасада. Обычно ризалиты расположены симметрично по отношению к центральной оси фасада.

94

Руст (от лат. rusticus — «грубый») — тёсаный камень, лицевая поверхность которого остается грубо околотой, обычно с узким, более гладким кантом по краям.

95

Воспитательный дом для незаконнорождённых детей и детей бедняков был основан в Москве в 1763 г. Строительство здания, в котором принимали участие известные зодчие Москвы, продолжалось до середины XIX в. Учитывая значимость этого сооружения, при нём учредили должность штатного архитектора.

96

Киприда — одно из имён древнегреческой богини любви и красоты Афродиты, родившейся, по преданию, вблизи острова Кипр в Средиземном море.

97

Ментик (от венг. mente — «накидка», «плащ») — короткая куртка, опушённая мехом; часть гусарского мундира.

Чикчиры — форменные узкие штаны, которые носили гусары.

99

Общество поощрения художников (1821–1875 гг.; в 1875–1929 гг. — Общество поощрения художеств) — организация, основанная дворянами-меценатами в Петербурге. Общество проводило конкурсы, выставки; с 1857 г. содержало Рисовальную школу.

100

Беллерофонт — греческий герой. Чтобы сразиться с трёхглавым огнедышащим чудовищем — химерой, боги подарили ему крылатого коня Пегаса.

101

Мария Магдалина — в христианской традиции раскаявшаяся грешница, верная последовательница Иисуса Христа, первая увидевшая Его воскресшим.

102

Левиты — согласно Библии, потомки Левия, третьего сына Иакова, родоначальника еврейского народа; у древних евреев — священнослужители.

103

Фарисеи — представители религиозно-политического течения в Иудее во II в. до н. э. — II в. н. э. В Евангелиях порицаются как лицемеры.

104

Сепия (греч. «каракатица») — прозрачная коричневая краска, которая приготовлялась из чернильного мешка морского моллюска (каракатицы); рисунки, выполненные такой краской.

105

В 1667 г. французская Королевская академия живописи и скульптуры в Париже учредила большие официальные художественные выставки. Первоначально они проходили в Квадратном салоне Лувра, поэтому стали называться Салонами.

106

Декор (от лат. decoro — «украшаю») — система украшения сооружения (фасада, интерьера) или изделия.

107

Анималистический жанр (от лат. animal — «животное») — художественное изображение животных.

108

Портал (нем. Portal, от лат. porta — «вход», «ворота») — архитектурно оформленный вход в здание.

109

Парижская Коммуна (так по традиции назывался орган городского самоуправления французской столицы) провозглашена в марте 1871 г. восставшими парижанами, боровшимися за демократические преобразования; разгромлена правительственными войсками в мае того же года.

110

В 1863 г. император Наполеон III разрешил открыть в Париже «Салон Отверженных» — выставку художников, картины которых не были приняты жюри в официальный Салон. В дальнейшем традиция устраивать неофициальные салоны, где выставляли свои работы представители новых течений в искусстве, закрепилась: возникли «Салон независимых», Осенний салон и др.

111

Пленэр (франц. plein air — «открытый воздух») — в живописи работа художника вне мастерской, с натуры.

112

Ксилография (от греч. «ксилон» — «срубленное дерево» и «графо» — «пишу», «рисую») — гравюра на дереве.

113

Воздушная перспектива — система изображения пространства и предметов на плоскости с помощью цвета. В ней удалённость предметов передаётся более бледными красками.

114

Пастель (франц. pastel) — цветные карандаши из красочного порошка без оправы; рисунок или живопись, выполненные ими.

115

Монограмма (от греч. «монос» — «один» и «грамма» — «буква») — сплетённые в виде вензеля начальные буквы имени, фамилии.

116

Подмалёвок — подготовительная стадия работы над картиной; проработка объёма изображённых предметов или фигур общим тоном или несколькими тонами в расчёте на то, что они будут просвечивать сквозь верхние слои краски.

117

Грунт (нем. Grund — «основа») — покрывающий основу картины (холст, дерево, картон и т. д.) слой, на который наносятся краски.

118

Благовещение — согласно Евангелию, явление Деве Марии архангела Гавриила с вестью о том, что у Неё родится Сын Божий Иисус.

119

Иосиф — согласно Евангелию, плотник из города Назарета в Палестине, предназначенный в супруги Деве Марии, воспитатель Иисуса Христа.

120

Офелия — действующее лицо трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет» (1601 г.). Потрясённая убийством отца. Офелия сошла с ума и утопилась в пруду.

121

Артур (V–VI вв.) — король бриттов (кельтских племён, основного населения Британских островов в VIII в. до н. э. — V в. н. э.), боровшийся с англосаксонскими завоевателями (германскими племенами, вторгшимися с континента). Народные предания, повествующие об Артуре и рыцарях «Круглого стола» (за которым они как равные собирались в королевском дворце), представляют их воплощением идеалов справедливости, благородства и отваги.

122

Миниатюра (франц. miniature, от лат. minium — «киноварь», «сурик») — художественное произведение (обычно живописное) малых размеров, отличающееся особо тонкой манерой наложения красок.

123

Ноктюрн (от лат. nocturnus — «ночной») — небольшая лирическая инструментальная пьеса.

124

Разночинцы — в конце XVIII–XIX вв. образованные люди, происходившие не из дворян, а из других сословий: духовенства, купечества, крестьянства и т. п.

125

Алексей Петрович (1690–1718) — сын Петра I. Он примкнул к оппозиции Петровским реформам, бежал за границу, был возвращён и осуждён на казнь. Умер в тюрьме.

126

Иудея — в 6-395 гг. древнеримская провинция в Южной Палестине, образованная на территории древнееврейского Иудейского царства после присоединения его к Римской империи.

127

Общество поощрения художников (1821–1875 гг.; в 1875–1929 гг. — Общество поощрения художеств) — организация, основанная дворянами-меценатами в Петербурге. Общество проводило конкурсы, выставки; с 1857 г. содержало Рисовальную школу.

128

Моисей — согласно Библии, первый ветхозаветный пророк, законодатель, религиозный наставник и вождь израильских племён.

129

Бурлаки — в России XVI–XIX вв. наёмные рабочие, тянувшие речные суда против течения с помощью бечевы и вёсел.

130

Куоккала — ныне посёлок Репино в Ленинградской области.

131

Стрельцы — в Русском государстве XVI — начала XVIII вв. служилые люди, составлявшие постоянное войско. Изначально они набирались из свободных горожан и крестьян, затем их служба стала пожизненной и наследственной. Стрельцы жили слободами и имели семьи, занимались также ремёслами и торговлей. В 1698 г. они взбунтовались против царя Петра I и его преобразований.

132

Александр Данилович Меншиков (1673–1729) — военачальник и государственный деятель, близкий друг и сподвижник Петра I. При преемнице Петра Екатерине 1 он фактически правил Россией; после её смерти попал в опалу и умер в ссылке в провинциальном городке Берёзове.

133

Старообрядчество (раскол) — религиозно-общественное движение, противостоявшее официальной Русской Православной Церкви. Возникло как следствие церковной реформы 1653–1656 гг. патриарха Никона. Раскольники выступали против нововведений, за сохранение старых обрядов. В частности, они считали, что нужно креститься двумя перстами, а не тремя, как призывал Никон.

134

«Слово о полку Игореве» — памятник древнерусской литературы конца XII в. В основе сюжета — неудачный поход князя новгород-северского Игоря Святославича (1150–1202) в союзе с другими князьями против половцев.

135

Ордер (от лат. ordo — «ряд», «порядок») — сочетание вертикальных несущих опор (колонн, столбов) и горизонтальных несомых частей (антаблемента) архитектурной конструкции, их строение и художественное оформление.

136

Доходный дом — многоэтажный и многоквартирный дом, строившийся на деньги частного заказчика с целью сдачи квартир внаём. Такие дома обычно носили имя хозяина.

137

Фонарь — здесь застеклённый или имеющий несколько окон выступ в стене здания.

138

Портал (от лат. porta — «ворота») — архитектурное оформление входа в здание.

139

Веркбунд (нем. Werkbund — «производственный союз») — объединение архитекторов, мастеров декоративно-прикладного искусства и промышленников. Немецкий Веркбунд основан в Мюнхене в 1907 г.

140

Одиссей (Улисс) — в древнегреческой мифологии царь острова Итака, участник осады Трои, главный герой эпоса Гомера «Одиссея». Пенелопа, жена Одиссея, ждала возвращения мужа двадцать лет. Её образ — символ супружеской верности.

141

Пан — в древнегреческой мифологии бог стад, покровитель пастухов. Он изображался в виде человека с козлиными рогами, копытами.

142

Мраморные барельефы «Трона Людовизи» (около 470 г. до н. э.) изображают сцену рождения Афродиты, женщину, приносящую жертву богине любви и красоты, и девушку-флейтистку.

143

Артур (V–VI вв.) — король бриттов (кельтских племён, основного населения Британских островов в VIII в. до н. э. — V в. н. э.), боровшийся с англосаксонскими завоевателями (германскими племенами, вторгшимися с континента). Народные предания, повествующие об Артуре и рыцарях «Круглого стола» (за которым они как равные собирались в королевском дворце), представляют их воплощением идеалов справедливости, благородства и доблести.

144

Виньетка (франц. vignette) — украшение в книге, рукописи; небольшой рисунок или орнамент в начале и в конце текста.

145

Саломея — падчерица правителя Галилеи Ирода. Однажды на пиру она настолько угодила отчиму своей пляской, что тот обещал выполнить любую её просьбу. По наущению матери Саломея потребовала голову Иоанна Крестителя.

146

Денди (англ. dandy) — изысканно одетый светский человек, франт.

147

Панно (франц. panneau) — изображение (живопись, мозаика, рельеф) для украшения стен, потолков.

148

Литография (от греч. «литос» — «камень» и «графо» — «пишу», «рисую») — гравюра на камне.

149

Пастель (франц. pastel) — цветные карандаши из красочного порошка без оправы; рисунок или живопись, выполненные ими.

150

Гобелен (франц. gobelin) — декоративный тканый ковёр; техника гобелена появилась в XVII в. во Франции при дворе короля Генриха IV.

151

Благовещение — согласно Евангелию, явление Деве Марии архангела Гавриила с вестью о том, что у Неё родится Сын Божий Иисус.

152

Психея — в древнегреческой мифологии олицетворение человеческой души. Её обычно изображали в образе бабочки или девушки. Любовь Психеи и бога Эрота (Амура) — распространённый сюжет в литературе и изобразительном искусстве.

153

Кифара — древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент.

154

Силены — в древнегреческой мифологии символы плодородия, воплощение стихийных сил природы. Они уродливы, курносы, толстогубы, с лошадиными хвостами и копытами.

155

Фриз (франц. frise) — декоративная композиция (изображение или орнамент) в виде полосы на стене, ковре, паркете и т. д.

156

Кантон (франц. «округ») — федеративная единица в Швейцарии.

157

В сражении близ итальянского города Мариньяно 13–14 сентября 1515 г. армия французского короля одержала победу над швейцарскими наёмниками герцога Миланского.

158

Реформация (от лат. reformatio — «преобразование») — общественное движение XVI столетия в Западной и Центральной Европе, боровшееся с Католической Церковью.

159

Мансарда (франц. mansarde — «чердак», по имени французского архитектора XVII в. Франсуа Мансара) — жилое или хозяйственное помещение над верхним этажом под двускатной с изломом крышей.

160

Анфилада (франц. enfilade, от enfiler — «нанизывать на нить») — ряд сообщающихся помещений, дверные проёмы которых находятся на одной оси.

161

Эркер (нем. Erker — «фонарь») — прямоугольный, полукруглый, треугольный в плане, реже многогранный выступ в наружной стене, здания, вынесенный за его пределы и освещаемый окнами. Эркер охватывает один или несколько этажей, обычно не опускаясь до земли.

162

Фронтон (франц. fronton) — завершение фасада здания (обычно треугольное), образованное скатами крыши и карнизом.

163

Ордер (от лат. ordo — «ряд», «порядок») — сочетание вертикальных несущих опор (колонн, столбов) и горизонтальных несомых частей (антаблемента) архитектурной конструкции, их строение и художественное оформление.

164

Портик (от лат. porticus) — крытый проход, образованный колоннадой или аркадой и расположенной параллельно им стеной, часто создаёт галерею с открытой колоннадой, может быть с фронтоном или аттиком.

165

Стека — деревянная, костяная или металлическая палочка с расширенными в виде лопатки концами, инструмент скульптора при лепке из глины и других мягких материалов.

166

Эос в древнегреческой мифологии богиня утренней зари.

167

Кора — в древнегреческом искусстве статуя стоящей девушки в длинных одеждах.

168

Просфора — освящённый хлеб, употребляемый во время причащения.

169

Общество поощрения художников (1821–1875 гг.; в 1875–1929 гг. — Общество поощрения художеств) — организация, основанная дворянами-меценатами в Петербурге. Общество проводило конкурсы, выставки; с 1857 г. содержало Рисовальную школу.

170

Маргарита, Мефистофель, Фауст — герои трагедии И. В. Гёте «Фауст» и одноимённой оперы Ш. Гуно.

171

Кринолин — нижняя юбка из плотной ткани, позднее — с вшитыми обручами из стальных полос или китового уса. Он придавал платью пышную колоколообразную форму; был в моде в 40-70-х гг. XIX в.

172

Гобелен (франц. gobelin) — декоративный тканый ковёр; техника гобелена появилась в XVII в. во Франции при дворе короля Генриха IV.

173

Модернизм (от франц. moderne — «новейший», «современный») — общее название течений в искусстве конца XIX–XX вв., порвавших с традициями реализма.

174

Нацисты — члены образованной в 1919 г. Национал-социалистской рабочей партии Германии, которую с 1921 г. возглавлял Адольф Гитлер. Партия пришла к власти в Германии в 1933 г, ликвидирована в 1945 г.

175

Модуль — в строительстве и архитектуре условная единица, используемая для придания соразмерности зданию в целом, его частям и всему архитектурному ансамблю.

176

Фут (англ. foot — буквально «ступня») — единица длины, равная 0,3048 метра.

177

Прерия (от франц. prairie — «луг») — североамериканская степь.

Дома прерий уже можно определить понятием органичная архитектура, которым сам Райт характеризовал свой стиль. Для него органичность означала включение построек в ландшафт, свободные композиции, применение природных материалов (дерева, камня) не только снаружи, но и в интерьере, внимание к человеческим нуждам и чувствам. За десять лет архитектор построил более ста частных домов, каждый раз создавая нечто уникальное, учитывая не только особенности окружающей местности, но и характер, привычки заказчиков.

179

Миля — единица длины, равная 1609 метрам.

180

Тайная Вечеря — пасхальная трапеза, которую Христос в кругу двенадцати апостолов совершал незадолго до Своего ареста и казни.

181

Донателло (настоящее имя Донато ди Пикколо да Бетто Барди, около 1386–1466) — итальянский скульптор эпохи Возрождения.

182

В 1667 г. французская Королевская академия живописи и скульптуры в Париже учредила ежегодные большие официальные художественные выставки. Первоначально они проходили в Квадратном салоне Лувра, поэтому стали также называться Салонами. С 1881 г., когда Салон утратил официальный характер, проводились Весенние, а с 1903 г. — также Осенние салоны.

183

«Русские сезоны» — выступления русских оперных и балетных трупп, организованные художественным и театральным деятелем Сергеем Павловичем Дягилевым в Париже и Лондоне в 1908–1914 гг.

184

Панно (франц. panneau) — изображение (живопись, мозаика, рельеф) для украшения стен, потолков.

185

Фавн — в древнеримской мифологии бог лесов, полей, пастбищ и животных.

186

Шпалеры (нем. Spalier, от итал. spalliera) — настенные безворсовые ковры-картины, вытканные ручным способом по красочным картонам, созданным живописцами.

187

Коллаж (франц. collage — «наклеивание») — технический приём в изобразительном искусстве, наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от неё по цвету или фактуре; произведение, выполненное в этой технике.

188

Гражданской войной (1936–1939 гг.) завершилась революция в Испании (в 1931 г. была свергнута монархия и провозглашена республика; в 1936 г. на выборах победил Народный фронт, где главную роль играли коммунисты и социалисты). Противники республиканского правительства подняли в 1936 г. военный мятеж, который поддержали Германия и Италия. Он закончился установлением диктатуры генерала Франсиско Франко. В 1975–1978 гг. в Испании была восстановлена конституционная монархия.

189

«Андалузский пёс» (или «андалузский щенок») — синоним выражений «маменькин сынок», «слюнтяй»; так в кругу мадридских студентов презрительно именовали выходцев с юга Испании.

190

Анаграмма — слово или словосочетание, образованное перестановкой букв, составляющих другое слово.

191

Порт Льигат (исп. «закрытая бухта») — место неподалёку от Кадакеса, где находился дом Дали.

192

ЮНЕСКО — Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры со штаб-квартирой в Париже; существует с 1946 г.

193

Конструктивизм — направление в советском искусстве 20-х it, выдвинувшее задачу художественного конструирования материальной среды, окружающей человека: архитектуры интерьеров, мебели, посуды, одежды и т. п.

194

Совет Народных Комиссаров — в 1917–1946 гг. высший орган исполнительной власти в советском государстве.

195

Тектоника, архитектоника (от греч. «архитектонике» — «строительное искусство») — художественное выражение закономерностей строения, соотношения нагрузки и опоры, присущих конструктивной системе сооружения или произведению скульптуры.

196

Литография (от греч. «литос» — «камень» и «графо» — «пишу», «рисую») — гравюра на камне.

197

Плафон (франц. plafond — «потолок») — потолок или его центральная часть, украшенные живописным либо скульптурным изображением, орнаментом.

198

Панно (франц. panneau) — изображение (живопись, мозаика, рельеф) для украшения стен, потолков.

199

III Интернационал (Коммунистический Интернационал, Коминтерн) — в 1919–1943 гг. международная организация, объединившая коммунистические партии разных стран. Первый (учредительный) конгресс III Интернационала состоялся в марте 1919 г. в Москве.

200

Станковое искусство (от «станка», на котором создаются произведения станковой живописи, — мольберт, скульптурный станок) — произведения живописи, скульптуры и графики, имеющие самостоятельный характер.

201

Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1878–1953) — советский партийный и государственный деятель, руководитель советского государства. В конце 20-х и в 30-х гг. он начал проводить политику массового террора и установил в стране режим личной власти. На XX съезде Коммунистической партии Советского Союза (1956 г.) новый глава правительства Никита Сергеевич Хрущёв подверг резкой критике культ личности и деятельность Сталина.

202

«Самиздат» — машинописные копии статей и произведений художественной литературы, которые по цензурным соображениям не могли быть опубликованы в Советском Союзе. Особенно широкое распространение практика «самиздата» получила в 70-х гг.